REVISTA DE FLAUTA DE PICO

Nº 1, enero de 1995 (reedición)

Indice

ARTÍCULOS pág.

Afinación de intervalos puros 2
Bárbara Sela
El arte del mantenimiento de una flauta de pico 6
Meantone Tuning 8
Paul Richardson
Flautas de Pico Renacentistas: Evidencia Pictórica 11
Anthony Rowland-Jones
El agujero 8: por un uso sistemático 18
Guillermo Peñalver

NOTICIAS 21

CRÍTICAS Y RESEÑAS 24

VARIOS 27

CARTAS Y COMENTARIOS 28

Colaboran también en este número: Vicente Parrilla López, Vicente Balseiro Gómez, Raúl Béjar Navarro, Begoña Díez de Angulo, Ignasi Furió Caldentey, Víctor Llorente Morales, Xavier Richart Peris y Rocío Sánchez López-Ibáñez

Pedidos y suscripciones:
Bárbara Sela, c/ Alcázares, 9 1ºI, 41003 Sevilla.

Precio por número:
España: 400 pts.
Sevilla: 300 pts.
Ingresar a nombre de "Bárbara Sela" en la cc. nº 174.433 del Banco de Santander, Sucursal c/ Imagen, 6. 41003 Sevilla (0085.0923.11.0000174433, código cuenta); o enviar por giro postal a la dirección antes citada.

Con los primeros meses de 1995 nace este proyecto del cual esperamos que pueda llegar a consolidarse más allá de estos no por primeros y balbucientes menos esperanzados pasos.

Aunque la flauta de pico ha venido ocupando un lugar cada vez más relevante en el panorama musical español y ha aumentado tanto el número de conservatorios donde se imparte su enseñanza como el de cursillos, conciertos, constructores, partituras y discos disponibles, y de alumnos y público aficionado en general, no existe aún un medio escrito a través del cual poder dar a conocer los trabajos de unos y otros, las publicaciones o los eventos relacionados con nuestro instrumento en sentido amplio.

Nuestra intención es que esta revista se convierta en ese medio abierto tanto a las aportaciones de todo aquél que quiera colaborar con cualquier tipo de noticia sobre un concierto de o con flauta, con un breve comentario personal sobre un disco, con un pensamiento profundo o superficial sobre una obra, como a otros trabajos de mayor envergadura.

Quisieramos pues recoger todo aquello que pueda interesar a los aguerridos amantes de la flauta de pico. Confiamos en recibir vuestras aportaciones de forma que pueda enriquecerse el, en este momento, reducido elenco de colaboradores. V.R., Sevilla, enero de 1995.

Dado el carácter experimental de este número, no podemos todavía establecer una fórmula definitiva para la suscripción anual, que resultaría más cómoda para todos. La mejor solución que hemos encontrado por ahora es la de pediros el pago de este primer número después de recibido, y el ingreso del importe del siguiente a la vez que se haga su petición por carta.

Afinación de intervalos puros

Bárbara Sela, diciembre 1994

El objetivo de este artículo es presentar a los flautistas de pico un sistema para afinar que resulta fácil, práctico y perfecto: la afinación de intervalos puros mediante el control de los sonidos resultantes. Para ello es necesario aclarar antes algunos términos referentes al tema.

En primer lugar, hay que precisar que, tal y como se define en el diccionario Grove: "A la hora de tocar un instrumento con notas de altura no definida, la palabra «afinación» se utiliza para describir la exactitud en la altura de las notas individuales producidas por el intérprete, juzgadas por un oyente crítico."[1] Con ello queda aclarado que aparte de afinar el instrumento de forma general, o mejor dicho fijar el diapasón (abrir o cerrar la flauta), debemos en cada nota decidir su altura adecuada (casi siempre referida armónicamente a otra nota) y para ello va ser útil el método que presento.

En cuanto al concepto de afinación *pura*, su perfecta definición teórica requeriría toneladas de explicaciones científicas que no parecen ser necesarias para el fin que perseguimos. En la práctica nos resulta suficiente con saber que se consideran intervalos puros aquellos que aparecen de forma natural en el fenómeno físico-armónico (la escala de armónicos), y cuyo rasgo más característico es que no producen *batidos*.

Conviene quizá, antes de continuar describiendo este hecho, señalar que pretender una afinación pura es anular la posibilidad de utilizar cualquier temperamento. Estos, en sus distintas manifestaciones, "consisten en un compromiso entre consonancias justas incompatibles, en un «ajuste» entre consonancias con el que, a costa de desafinar ciertos intervalos, el sistema adquiera ciertas ventajas".[2] Estas consonancias se presentan como incompatibles únicamente cuando el instrumento es de afinación fija y por lo tanto debe igualar los enarmónicos. Los flautistas, como otros instrumentistas con posibilidad de modificar la afinación "sobre la marcha", nos podemos permitir afinar todos los intervalos puros, haciendo las correcciones necesarias en cada nota, siempre y cuando no nos acompañe un instrumento «temperado», al que tendríamos entonces que adaptarnos.

De forma práctica identificamos los *batidos* o pulsaciones como ondulaciones o "variaciones periódicas de intensidad"[3] en el sonido, que se producen cuando dos sonidos no están perfectamente afinados (de forma pura). Oír los batidos en intervalos distintos del unísono y la octava puede ser difícil. Un método alternativo (a menudo más sencillo) para juzgar la pureza de los intervalos es escuchar el *sonido resultante (diferencial)* producido por las dos notas. Helmholtz describe los resultantes de forma sencilla: "estos sonidos son escuchados siempre que dos sonidos musicales de diferente altura suenan a la vez, fuerte y de forma continua. La altura de un sonido resultante es generalmente diferente de cualquiera de la de los dos que lo producen, o de sus armónicos superiores. Experimentalmente, los resultantes se distinguen claramente de los parciales superiores [armónicos] porque no se escuchan cuando se produce uno solo de los

[1] Oldham, Guy, «Intonation», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie, Macmillian Publishers Ltd., Londres, 1987. Vol. 9, p. 279.

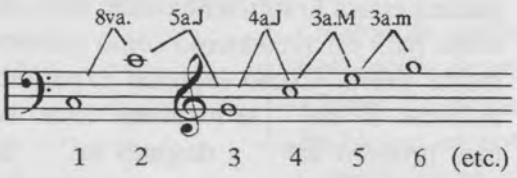
[2] Goldáraz Gaínza, J. Javier, *Afinación y Temperamento en la Música Occidental*. Alianza Música, Madrid, 1992, p. 13.

[3] Calvo Manzano, Antonio, *Acústica físico-musical*. Real Musical, Madrid, 1991, p. 201.

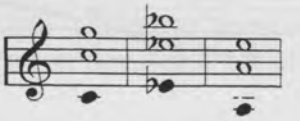
sonidos y en cambio aparecen simultáneamente con el segundo. Hay dos tipos de sonidos resultantes, el primero [que es el que nos interesa], descubierto por Sorge y Tartini,[4] es el de los llamados *sonidos diferenciales*, porque su número de diapasón es la diferencia de los números de diapasón de los que lo generan. El segundo es el de los *sonidos adicionales* (...)"[5]

Este "número de diapasón" es en realidad la frecuencia y coincide también con el número de situación del sonido en la serie de los armónicos. Dado que los intervalos que más habitualmente nos interesa afinar puros (por formar parte de acordes perfectos) se encuentran en la zona más baja de la serie de los armónicos (aquellas notas que se obtienen multiplicando la frecuencia de cualquier *fundamental* por los números naturales 1, 2, 3, 4, y en adelante), en la práctica, la correcta posición del sonido resultante puede ser fácilmente encontrada por referencia a esta serie.

Tomando, por ejemplo, la serie de armónicos de la nota Do:

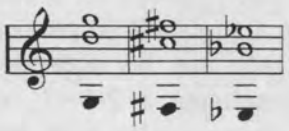


Del cuadro se puede deducir que una 5ª pura (como la que ocurre entre los números de la serie 2 y 3) producirá un sonido resultante a 3-2=1, o, lo que es lo mismo, a una octava por debajo de la nota más grave. Por ejemplo:

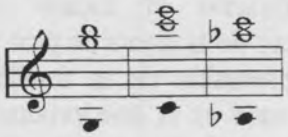


● = sonido resultante

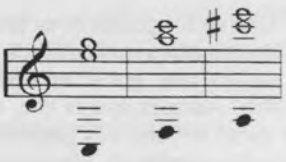
Una 4ª pura producirá un sonido resultante a 4-3=1, o, lo que es lo mismo, a una octava y una quinta por debajo de la nota más grave:



Una tercera mayor pura produce (5-4=1) un sonido resultante dos octavas por debajo de la nota más grave:



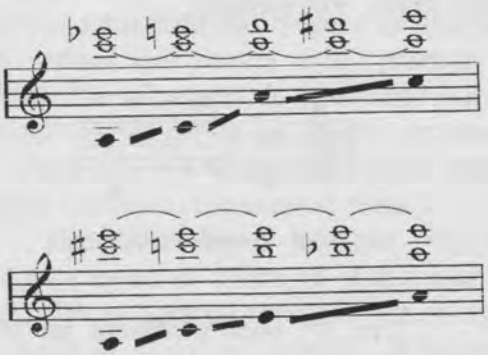
Y una tercera menor pura produce (6-5=1) un sonido resultante dos octavas y una tercera mayor por debajo de la nota más grave:



[4] El fenómeno parece haber sido descubierto por el violinista Giusseppe Tartini (1692-1770). En su *Trattato de Musica*, publicado en Padua en 1754, habla de los "terzi souni" y da ejemplos. Según Helmholtz, sin embargo, el primer descubridor fue el organista alemán Sorge, que en 1745 los cita en su libro *Vorgemach musikalischer Composition*.

[5] Helmholtz, Hermann, *On the Sensations of Tone*. Dover, New York, 1954, pp. 152-153. Reproducción de la segunda edición (1885) de la traducción por Ellis del original en alemán.

Dado que un cambio muy pequeño en el intervalo tocado produce una enorme variación en la altura del sonido resultante,



los intervalos pueden ser afinados con gran precisión a su exacta (o pura) proporción.

Dado que las octavas producen un sonido resultante a 2-1=1, es decir a la misma altura que la nota más grave, es extremadamente fácil afinar este intervalo. El sonido resultante de un unísono exacto no existe, siendo 1-1=0; pero al escucharse los batidos de este intervalo con mucha claridad, conseguir que desaparezcan no es difícil.

Gracias al escaso contenido en armónicos de la flauta de pico y, por ello, la fuerte presencia de la fundamental en su timbre (que es la que produce los sonidos resultantes que nos interesan),[6] los *diferenciales* son relativamente fáciles de escuchar cuando dos flautas tocan juntas. Aun así, en algunos casos no resulta tan sencillo y requiere cierto adiestramiento.

Helmholtz aconseja el siguiente «método»: "(...) Son más fáciles de escuchar cuando los dos sonidos generadores están a menos de una octava de diferencia, porque en ese caso el diferencial es más grave que cualquiera de los dos. Para oírlo al principio, elija dos sonidos que puedan ser mantenidos fuertemente durante bastante tiempo y formen un intervalo puro. Primero hágase sonar el más grave y después el agudo; dirigiendo la atención correctamente, cuando se ataque el sonido agudo podrá ser escuchado un sonido grave más débil: éste es el resultante requerido." Pero añade además: "He podido comprobar que los sonidos resultantes pueden ser escuchados por cien personas a la vez por medio de dos *flageolets* [...podrían servir quizá flautas soprano o mejor aún sopranino!!] tocadas lo más fuerte posible. Elijo intervalos muy pequeños y disonantes porque la enorme gravedad del sonido resultante es mucho más chocante, siendo extremadamente lejano a nada que pueda producir el propio instrumento. Así, mientras un *flageolet* toca fuertemente un *sol'''*, el otro atacará un *fa#'''*, instantáneamente aparece una nota grave que, en caso de ser el intervalo perfectamente puro, sería *sol*, y de cualquier manera estará lo suficientemente cerca de *sol* como para ser reconocido como extremadamente grave. Como segundo experimento, mientras el *sol'''* se mantiene como antes, toco primero *fa#'''* y después *mi'''*. Si los intervalos fueran puros, los resultantes saltarían de *sol* a *do'''*, en la práctica el salto es casi el mismo y muy apreciable.(...) Es importante elegir para los primeros ejemplos intervalos pequeños y disonantes, con el fin de terminar con la vieja creencia de que el «armónico» grave es necesariamente el «bajo real fundamental» del «acorde»".[7]

[6] Uno de los primeros en hacer notar que, en comparación con otros instrumentos, la flauta de pico tiene un sonido más pobre en armónicos fue von Lüpke (1940). Además apunta que, debido al taladro cónico, el tercer armónico es generalmente más fuerte que el segundo, además de algunas otras características acústicas del instrumento que hoy en día se debaten, tal como comenta John Martin en su libro *The Acoustics of the Recorder*. Moeck Verlag, Celle, 1994, p. 11.

[7] Helmholtz, Hermann, *Op. cit.* p. 153.

- APÉNDICE

La explicación científica de estos dos fenómenos es algo que hoy en día aún no parece decidido. Mientras algunos científicos defienden la idea de que ambos "tienen su origen en la diferencia de frecuencias, pero con la diferencia de que en las pulsaciones la diferencia de frecuencia es pequeña y en sonidos diferenciales es grande y además esa diferencia corresponde a la de un sonido determinado",[8] es decir, cuando la diferencia de frecuencias es pequeña (como en el unísono), la frecuencia resultante es más grave de lo que podemos percibir como sonido pero es escuchada como una oscilación lenta que llamamos batidos. Sin embargo otros, empezando por el mismo Helmholtz, encuentran la explicación de estos sonidos en el mecanismo de «vibrador no lineal» del oído, que "se comporta de forma adecuada incluso para amplitudes muy pequeñas, de forma que sonidos resultantes, incluso si no se producen realmente fuera del oído, pueden producirse dentro del oído mismo, y como consecuencia es modificado el sonido que se percibe".[9] Estos sonidos se adscriben por lo tanto al grupo de los *sonidos subjetivos*, referido a todos aquellos que no están realmente presentes en el sonido pero son percibidos por el oído.[10]

Nota.
La fuente principal de este artículo, en cuanto a la descripción puramente práctica de los sonidos resultantes, ha sido el *Education Program* (programa de estudios) de «The American Recorder Society» en su 2ª edición revisada (1987), en el que aparece como apéndice por ser la adquisición de este hábito de afinación uno de los objetivos del programa.

JOSÉ IVARS FLORES

Construcción y reparación de flautas de pico

Reparaciones:

-Cambio de corchos
-Colocación de anillo para el pulgar
-Ajustes y renovación del bloc
-Problemas en notas agudas
-Correciones en la afinación, etc.

c/ Juan de Juanes, 3 -3ºH-
03720 Benissa. Alicante
Tels. 573-2444 (particular)
597-3230 (taller)

[8] Calvo Manzano, Antonio, *Op. cit.* p.202.

[9] Citado por Alexander Wood en *The Physics of Music*. Chapman and Hall, Londres, 1975, p. 31. 1ª Edición por Methuen & Co. Ltd. 1944

[10] Backus, John, *The Acoustical Foundations of Music*. Norton, Nueva York, 1977, p. 122.

El arte del mantenimiento de una flauta de pico

Paul Richardson

La flauta de pico, a pesar de su forma y decoración exterior, por lo general más bien simple, lleva en su interior un diseño más complicado de lo que vds. pueden imaginar. Esta tecnología, desarrollada principalmente a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII, luego olvidada y en este siglo más o menos recuperada, conlleva una historia fascinante sobre todo para mí. Este instrumento tan frágil debe ser tratado con mucho cuidado y cariño. Cada flauta tiene una personalidad que cambia constantemente; el desarrollo de esta personalidad y su crecimento es muchas veces el resultado de su mantenimiento. Las flautas nuevas empiezan como forasteras guapas y, dependiendo de su trato, degenerarán rápidamente en instrumentos impertinentes o en amigas sanas y duraderas. Voy a revelar unos consejos que he ido acumulando durante unos años y espero que algunos de vds. logren mejorar la calidad de sus flautas.

En relación a otros instrumentos de madera como un oboe, la flauta de pico tiene la mala suerte de poseer una sola embocadura, intransferible de por vida e inamovible, ya que cada elemento de esta zona: ventana, rampas, canal y chaflanes (*voicing*), es de suma importancia, asumiendo que al constructor tiene la mezcla de estos elementos en su posición optima, por lo que es imprescindible conocer que no se deben mover nada o muy poco.

Las flautas buenas funcionan mejor y ganan en calidad de sonido despues de un corto tiempo de calentamiento. Este requerido tiempo para llegar a su nivel óptimo varía según el músico, el constructor y el instrumento. Una vez llegado a este nivel la flauta tiene una duración de tiempo tocable limitada, y luego llega a un punto donde se deteriora. La razón de estos cambios es que la madera reacciona con la saliva, efectuando diminutos cambios en las dimensiones dentro del *voicing* (palabra que se puede traducir como múltiples elementos que controlan el sonido de una bella voz). Es esencial que el flautista aprenda cuándo llega este punto de "ronqueo" para no seguir tocando.

El constructor puede prolongar esta duración de tiempo alterando las proporciones del *voicing*, principalmente bajando el bloque con el riesgo de deteriorar el sonido. Me refiero a que al bajar el bloque aumenta el chorro o columna de aire que entra en el interior del tubo, produciendo un sonido menos enfocado y más basto, a pesar de que las flautas construidas a la manera antigua tengan tendencia a tener "lobo", es decir alguna nota tambaleante. En mi caso nunca me inclino por esta opción, sigo el diseño del instrumento que estoy copiando.

He tenido la oportunidad de ver, oír y tocar bastantes flautas antiguas y el *voicing* no permite tocar, en lineas generales, más de dos horas. Así diseño mis instrumentos a pesar del compromiso con los flautistas, que están empeñados en sesiones maratonianas.

La duración del uso diario, la humedad y la temperatura ambiental son tres elementos con los que hay que contar para un buen mantenimiento del instrumento.

a. estar atento al "ronqueo" y bloqueo del sonido.

b. huir de cambios bruscos tanto de humedad como de temperatura.

c. una vez que se deja de tocar, secar con un paño la cabeza, el cuerpo y el pie, dejándolos debidamente separados.

Una aplicación moderada de aceite periódicamente es esencial, siempre y cuando el interior no esté plastificado. Una aplicación anual con boj y más a menudo con instrumentos de madera más porosa como el arce, facilita la agilidad, estabilidad

y, más importante, el bloqueo de humedad excesiva que puede hinchar y distorsionar esta zona tan crítica de la cabeza. Recomiendo el uso de aceite de linaza tipo "prensado en frío" y si no, aceite de almendra puede servir. Impregnar de aceite una tela que carezca de pelusa, enrollarla en un palo y dar vueltas por todo el interior, teniendo mucho cuidado con la cabeza y parar unos 10 o 15 milímetros antes de llegar al bloque: el hecho de mojarlo puede significar problemas. Sin ver ninguna gota de aceite, deje la cabeza en posición vertical para que se seque, dejando el instrumento sin tocar un par de días. En cuanto el exterior, sería suficiente con humedecerse las manos con unas gotas de aceite, pasándolas por elexterior del instrumento.

De cuando en cuando el canal y el bloque han de ser limpiados, ya que han formado y puesto en marcha sus propios mini-ecosistemas, por lo que debemos sacar el bloque de su alojamiento. Utilizando un palo con el diámetro un poco menor que el del bloque, dé unos golpes suaves, repito suaves, a su bloque, teniendo cuidado de que no salga como una bala, como precaución meter el principio de la cabeza en un calcetín o en el bolsillo. Una vez fuera, con una tela sin pelusas mojada con agua y alcohol, frotar hasta quitar todos los restos no deseados, siempre teniendo mucho cuidado de no dañar o modificar el chaflán. Después hacer lo mismo con el canal.

Paul Richardson

Flautas de pico

Flauta soprano en Do, basada en Ganassi, La= 415-440-466

Flauta alto en Sol, basada en Ganassi, La= 415-440-466

Flauta alto basada en Denner, La=415

Paul Richardson
c/ Vaquerías, 8 esc. dcha. 5ºD
28007 Madrid
Tel. 91-4094726

Meantone Tuning o afinación promedia para conseguir de los intervalos más relevantes mejor afinación, dentro de un sistema de 12 notas históricamente desarrollado por la civilización occidental.

Paul Richardson

Ningún juego de reglas procedente de la práctica pude abarcar las complejidades de tocar en conjunto de una manera afinada. Una causa del desajunte en la afinación puede ser la diferencia de opinión en cuanto a la entonación específica de notas, armónicamente hablando. En música antigua no debemos depender sólo de nuestros oídos, puesto que nuestra educación musical y el sistema de afinación es anacrónicamente diferente a la música que estamos interpretando.

El uso de instrumentos copias de originales así como la interpretación de la música de épocas lejanas ha dado paso a la necesidad de interpretar esta música con otros sistemas de afinación diferentes a la moderna. La diferencia sustancial entre la afinación antigua y moderna es la colocación de la tercera mayor. Sin embargo, hay otras que no se deben olvidar como: la quinta, la sensible y la distinción entre notas enharmónicas.

No es posible ni en la teoría ni en la práctica combinar quintas puras y terceras mayores puras en el mismo sistema. La afinación Pitagórica, utilizada en la Edad Media puso el énfasis en las quintas puras con el resultado de tener las terceras mayores amplias. El hombre renacentista, probablemente aburrido con tantas quintas puras, inició un lenguaje musical más armónico que le exigió las terceras más puras. Y así empezó el compromiso entre los distintos sistemas de afinación durante los períodos históricos hasta ahora. Debe perdonárseme un resumen histórico tan breve, pero mi propuesta es la de hacer una simple y humilde guía para iniciarse en la reeducación de sus oídos. Voy a tener que incluir una lista sobre las proporciones en centavos de la octava (Ellis) y la *comma* Pitagórica que, utilizado con una pequeña caja electrónica, el clavecín, por ejemplo, y una pocas horas de estudio, puede casi seguro garantizar resultados inmediatos:

1 octava	= 1200 *cents*
1 tono	= 200 cents
1 semi-tono	= 100 cents
1 *comma*	= 21.5 cents
9 *commas*	= 1 tono
5 *commas*	= 1 semi-tono mayor
4 *commas*	= 1 semi-tono menor
Una cuarta pura	= 498.05 *cents*
Una tercera pura	= 386.31 *cents*

Una afinación *meantone* es el compromiso de un ajuste de intervalos "importantes" (las terceras y quintas) a costa de intervalos menos "importantes". Propongo una afinación, la (1/6 de *comma meantone*) como punto de arranque, aunque, la de (1/5 de *comma meantone* "renacentista") y la de (1/4 de *comma meantone* "barroca") quizás serían más históricas. Son grados de color muy sutil hasta llegar a la de (1/3 de *comma meantone* "barroca con las terceras menores ajustadas"). (Véase **fig. 1**)

Vamos a tratar de afinar en el sistema de 1/6 de *comma* por ser éste el más sencillo y asequible, partiendo del sistema moderno. Voy a dar un ejemplo empezando con la tercera mayor. Una tercera mayor equivale a 400 *cents*, también sabemos que la tercera mayor pura equivale a 386.31 *cents*. La afinación que propongo es de más

Figura 1.

NUMERO DE *COMMAS* "DESAFINACIÓN"
(+ es más amplio y - es menos amplio)

Grados de *meantone*	quinta	cuarta	tercera mayor	tercera menor	sexta
Pitágoras	0	0	+1	-1	+1
1/6	-1/6	+1/6	+1/3	-1/2	+1/2
1/5 (Renacentista)	-1/5	+1/5	+1/5	-2/5	+2/5
1/4 (Barroca)	-1/4	+1/4	0	-1/4	+1/4
1/3 (Barroca)	-1/3	+1/3	-1/3	0	0

un tercio para la tercera mayor respecto a la tercera pura, el resultado será de + 7 *cents* = 393.31 (386.31 + 7 = 393.31), por lo que partiendo de 400 *cents* hasta 393. 31 *cents*, tendremos una diferencia de - 7 *cents* de corrección o "desafinación" (es imprescindible utilizar un afinador). Aplicando la misma fórmula en la cuarta tendríamos como resultado 1/6 de *comma* = 3.6 *cents*. La cuarta pura = 498.05 sumando 3.6 *cents* = 501.65 que respecto a la proporción en centavos de Ellis nos dará más 2 *cents* (redondeando). Así se puede seguir con el resto de los intervalos.

A continuación doy una tabla de la afinación de 1/6 de *comma meantone* que puede usarse en el clavecín, salvo las notas enharmónicas que sólo pueden afectar a un instrumento sin afinación fija.

	Do 0 *cents*	
Do sostenido -13		Re bemol +9
	Re -4	
Re sostenido -16		Mi bemol +5
	Mi -7	
	Fa +2	
Fa sostenido -11		Sol bemol +11
	Sol -2	
Sol sostenido -15		La bemol +7
	La -5	
La sostenido -18		Si benol +4
	Si -9	
	Do 0 *cents*	

Fijándose bien en la tabla, se puede decir:

1. la quintas más pequeñas
2. las cuartas más amplias
3. las terceras mayores más pequeñas
4. la sensible más pequeña
5. las notas enharmónicas claramente diferentes (por 21.5 *cents*)

De hecho Telemann, Quantz y el método de violín de Leopold Mozart hablan de la diferencia de notas enharmónicas. Quantz puso un llave extra en su flauta para solucionar el problema.

En fin, para los que no hemos logrado el estatus de "Homo eruditus musicae antiquae" o para los que sinceramente quieren comprender esta especie no en vías de extinción recomiendo la siguiente bibliografía:

.- *The New Grove*, London, 1980 (pp.666-7), "Just intonation", "Mean-Tone".
.- *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, P.F. Tosi, 1723, Bologna.
.- *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flüte traversière*, Quantz, J.J., Berlín, 1752.
.- *Journal of the American Musicological Society*, IV, 151, 202. Boyden, D.D., "Prelleur, Geminiani, and just intonation".
.- *Journal of the American Musicological Society*, V 1952, 234. Barbour, J.M., "Violin intonation in the 18th century".
.- *Journal of the American Musicological Society*, XXX/2 1977, 258. Chesnut, J.H., "Mozart's teaching of intonation".
.- *The Galpin Society Journal*, XXXI, 1978, 68-93. Haynes, B., "Oboe fingering charts, 1695-1816".

Flautas de Pico Renacentistas: Evidencia Pictórica

Anthony Rowland-Jones
Traducción de Vicente Parrilla López

Este artículo apareció en la publicación trimestral inglesa *The Recorder Magazine* de septiembre de 1994, siendo su título original *Renaissance Recorders - the pictorial evidence*. Todas las notas son del traductor.

Las representaciones de flautas de pico en obras de arte obviamente sólo pueden mostrar el exterior del instrumento. Sin embargo, sus características sonoras son determinadas en mayor medida por el perfil del taladro y el *voicing*.[1] No obstante, la iconografía puede aportar valiosas pistas en cuanto a los antecedentes históricos de nuestro instrumento, que son particularmente útiles cuando los ejemplos que han sobrevivido son pocos y están muy distanciados. Durante el Renacimiento y el siglo XVII, hasta que la flauta "barroca" entró en escena, las flautas fueron construidas en varios tamaños y diseños, delgadas o anchas, como tubos de exterior recto o de perfil curvado, y esto hace difícil la generalización. Sin embargo, variaciones aparte, pueden identificarse fundamentalmente cuatro tipos de taladro.

En primer lugar, el taladro de una flauta de pico puede ser cilíndrico o casi cilíndrico. Con un taladro moderadamente ancho y un apropiado *voicing*, este diseño favorece una octava grave robusta, pero la segunda octava no sólo es limitada en extensión, sino que a menudo resulta baja de afinación. Naturalmente, estas notas agudas pueden subirse mediante el descubrimiento parcial de los agujeros de los dedos o soplando más fuerte. Utilizar este último recurso supondría, sin embargo, destruir la ventaja que la flauta de ocho agujeros, más complicada, tiene sobre la más corriente flauta de seis agujeros, que consiste en que

Fig. 1

permite tocar el registro agudo tan suavemente como el grave (o más), y, probablemente, es la razón por la cual nuestro instrumento fue originalmente "inventado" a finales del siglo XVI. Sin embargo, esta flauta puede construirse más afinada mediante un pequeño ensanchamiento en la parte final del tubo correspondiente a la campana y haciendo a su vez pequeñas modificaciones en el taladro. Este pequeño

[1] *Voicing*: concepto que "abarca el área de producción del sonido, incluyendo el bloque, el filo [del bisel], los chaflanes [superficies oblicuas en el bloque y en la pared superior del canal de aire que se encuentran en la parte final de éstos], la superficie del canal de aire, etc...", Brown, A., *The Recorder; A Basic Workshop Manual*, Brighton, Dolce, 1984, p. 39.

Fig. 2

ensanchamiento del taladro puede ser compatible con un exterior cilíndrico, pero como consecuencia de ello, la madera de la zona de la campana, muy vulnerable, se vuelve más fina y tiene que ser reforzada con una moldura o pequeño abombamiento externo, en parte decorativo, como puede ser el caso de las ilustraciones de Virdung.[2] Me referiré a ambos tipos como "casi cilíndricos".

En flautas de taladro estrecho se ven favorecidas las notas agudas, pero en detrimento de la plenitud de sonido en la octava grave. Algunos constructores de flautas renacentistas parecen haber descubierto que, sin perjudicar indebidamente las notas más graves, pueden facilitar la emisión de notas agudas mediante un ligero alargamiento del instrumento, y compensar el hecho de que las notas graves quedan así bajas, empezando un marcado ensanchamiento en el extremo correspondiente a la campana aproximadamente a partir de las cuatro quintas partes del taladro desde el extremo superior, el cual permanece cilíndrico, o casi, hasta ese punto. Debido a la cantidad de ensanchamiento requerido, la abertura del taladro en el extremo de la campana, que es visible en algunos cuadros, tiene un diámetro mayor que el que podría ser contenido en el cuerpo de un instrumento cilíndrico, así, los cuadros de flautas de este tipo, llamadas Ganassi,[3]

[2] Virdung, Sebastian, *Musica Getutscht...*, Basilea, 1511. Reimpresión, Kassel, 1970.

[3] Ganassi dal Fontego, Silvestro, compositor y teórico italiano (Fontego, Venecia, 1492- mediados del siglo XVI), autor de dos tratados de importancia capital para el conocimiento de la música instrumental del siglo XVI: *Opera Intitulata Fontegara*, 1535. Reimpresión Società Italiana del Flauto Dolce, Roma, 1991, reedición, Lienau, Berlín, 1956, método para

(continúa...)

muestran un ensanchamiento externo en la campana. Este puede estar además acentuado por un aumento del grosor de la madera con fines protectores. La afinación de estas flautas podía refinarse más mediante sutiles variaciones en el diámetro del taladro, siendo la más común en la última parte de este periodo la utilizada por el modelo llamado Praetorius,[4] que tiene el taladro más o menos cilíndrico en el primer tercio del instrumento, seguido por una ligera conicidad que conduce a un estrechamiento del taladro aproximadamente a la altura del agujero del meñique y luego se va convirtiendo en cilíndrico o abombado ligeramente hacia la campana. El ensanchamiento externo puede deberse a propósitos decorativos o de fortalecimiento; los pequeños cambios en el diámetro del taladro no están necesariamente reflejados en el perfil exterior del instrumento, especialmente en la campana. No obstante, con el fin de generalizar, describiré estas flautas como de tipo "campana ensanchada", refiriéndome a las Ganassi y probablemente, al menos para los instrumentos más pequeños, a las flautas de tipo Praetorius.

Aunque dudaría en hacer las preguntas que hace Alec Loretto en "¿Cuándo una flauta "Ganassi" no es una flauta "Ganassi"? (RM, junio, 1989), la respuesta ha de ser que una flauta este tipo es aquélla cuyas digitaciones coinciden con las dadas por Ganassi en su *Fontegara* (1535) para "nueve notas graves, siete agudas y cuatro sobreagudas" (citado del cap. 4 de la anticuada traducción de Peter Swainson). Quizá sólo existió como tal la flauta del propio Ganassi, así éste comenta "esas flautas construidas por artesanos diferentes varían unas de otras, no sólo en sus medidas, sino también en el taladro mismo y en la forma y posición de los agujeros para los dedos", de modo que hay "varias diferentes usadas por los distintos instrumentistas." Por lo tanto, una flauta "Ganassi" tiene una extensión de dos octavas y media, a pesar de que las digitaciones para las notas sobreagudas hayan provocado que los instrumentistas "tengan que abandonarlas por ser demasiado difíciles." Ganassi no ilustra en ninguna parte "su" flauta, pero aquellas con un taladro ancho y cilíndrico o ligeramente expandido, como las ilustradas en el frontispicio de su libro, no son apropiadas para conseguir tal extensión. Una flauta que responda a sus digitaciones necesita tener más ensanchamiento del taladro en la campana, no como las flautas casi cilíndricas ilustradas por Virdung (1511) y Agricola (1525).[5] Tal instrumento se conserva en la colección de Viena.[6]

¿Qué es entonces una flauta "Praetorius"? Teniendo en cuenta las inusuales afinaciones y medidas, debería encajar con las descripciones e ilustraciones que de ellas da en *Syntagma Musicum II* (1618/1620). Dice (traducción de Crookes, p. 45) que las flautas más pequeñas "si están bien fabricadas, tienen una extensión de una octava y una séptima, y un flautista experto puede a veces alcanzar una cuarta, e incluso una séptima sobre la extensión de trecena o catorcena antes mencionada, pero esto es excepcional." Praetorius más bien desaconseja estas notas producidas por un "falsete

---

[3](...continuación)
flauta, y *Regola Rubertina*, 1542, método para viola.

[4] Praetorius, Michael, compositor y teórico musical alemán (Creuzburg, Eisenach, 1571-Wolfenbüttel 1621). Entre sus obras destacan: *Musae Sionae*, *Missodia Sionia*, *Terpshicore*, etc. La introducción teórica que precedía a composiciones litúrgicas fue el punto de partida de un tratado descriptivo de carácter histórico sobre la antigua música eclesiástica: *Syntagma Musicum*, 1614, 1619. Reimpresión, Kassel, 1958.

[5] Agricola, Martin, teórico y compositor alemán (Schwiebus, 1486-Magdeburgo, 1556). Autor, entre otros, del tratado pedagógico *Musica Instrumentalis Deudsch*, 1528, 4ª ed. Wirtemberg, 1545.

[6] Kunsthistorisches Museum de Viena, cf. Morgan, Fr., "Making recorders based on historical models", en Early Music, Vol. 10, nº 1, Oxford, enero, 1982, pp. 14-21.

artificial". Las flautas más pequeñas, en su más bien ruda manufactura, parecen estrecharse gradualmente hasta aproximadamente el agujero más bajo, o cerca de él, para luego ensancharse hacia fuera de forma bastante pronunciada hasta el final de la campana. Es este un diseño apropiado -si uno está preparado para dominar las dificultosas digitaciones- para producir la extensión dada por Praetorius y Ganassi, con la condición de que el taladro siga en lineas generalmente el contorno exterior de Praetorius. Esto coincide con la declaración

Fig. 3

de Francis Bacon en *Sylva Sylvarum* (1627) de que "la flauta de pico tiene un taladro más pequeño y otro mayor, uno arriba y otro abajo."

Sin embargo, muchas flautas actuales vendidas como modelos renacentistas tienen un taladro casi cilíndrico, y no están diseñadas para proporcionar una extensión amplia. Algunas parecen tener una campana ensanchada pero esto puede ser simplemente una forma de dar grosor a la madera de la campana para reforzarla, sin ningún ensanchamiento en el taladro interno. Algunas son casi cilíndicas externa e internamente. Estas incluyen modelos basados en los dibujos de Virdung, con una decorativa moldura en la campana, aunque sin ser ésta tan gruesa como sus dibujos sugieren. Hay cierto mérito en concentrase en este tipo de flautas, ya que producen notas graves robustas, especialmente útiles en música de danza del Renacimiento. El registro ampliado es raramente utilizado en la mayoría de las composiciones del Renacimiento, las cuales se mantienen dentro de la extensión habitual de las voces; las digitaciones para notas agudas sólo son empleadas en ciertas piezas tardías del periodo como los *Ricercate* de Giovanni Bassano (LPM REP 10),[7] particularmente cuando son interpretadas con una alto en Sol. Pero no es cierto que la flauta casi cilíndrica fuera la flauta renacentista estándar en el Renacimiento y la llamada tipo "Ganassi" excepcional. De hecho, evidencias pictóricas muestran que hubo una gran diversidad en el diseño de flautas de pico renacentistas, como el mismo Ganassi sugiere, mucho más que en el diseño de la "flauta barroca." Pero las apariencias sí sugieren la existencia de dos tipos generales -el "casi cilíndrico" y el de "campana ensanchada."

La evidencia de la iconografía es notablemente engañosa. Muchos pintores no tienen una idea clara de cómo son en detalle los instrumentos que pintan, e incluso menos sobre cómo el instrumento es sostenido y tocado. La perspectiva y el escorzo pueden complicar la percepción, y los pintores son propensos a ejercer "licencias artísticas" para distorsionar la forma y el tamaño de los instrumentos según convenga a la composición o a otras necesidades del cuadro. La presencia de instrumentos musicales en una pintura renacentista o barroca es a menudo debida principalmente a motivos simbólicos. Pero recientemente, como editor asistente de John Thomson, he tenido la fascinante tarea de ver cientos de cuadros con flautas de pico para hacer una selección de ilustraciones para el próximo *The Cambridge Companion to the Recorder* que debe ser publicado el

[7] Esta referencia alude a la publicación de la obra citada en el catálogo de la editorial London Pro Musica.

próximo año por la Cambridge University Press. Al hacer esto, he tenido el privilegio, con el permiso de su hija, de acceder a la excepcional colección de pinturas con flautas que perteneció a Walter Bergmann. Aunque no las he contado, diría que desde el siglo XV al XVII, el número de flautas de los dos principales tipos es aproximadamente igual. En el siglo XV prevalece el tipo casi-cilíndrico. Las representaciones son más o menos iguales en el siglo XVI, y el tipo de campana ensanchada (presumiblemente a menudo con estrechamiento en el taladro) tiende a dominar en el siglo XVII, hasta el momento en que, excepto en Holanda, la nueva flauta barroca toma el relevo. El Greco pintó cuatro cuadros con ángeles tocando flautas de pico; en dos de ellos la flauta es de diseño de tipo casi cilíndrico, en los otros dos el diseño es de campana ensanchada, y una de cada tipo aparece en dos diferentes pinturas de *La Inmaculada Concepción* fechadas entre 1607 y 1610.

La flauta casi cilíndrica nos es familiar por sus apariciones en tríos de ángeles (usados como *posters* y tarjetas de navidad) en una talla de madera del Nacimiento en la catedral de Exeter (una tarjeta de navidad del SRP!) y, con cantantes y otros instrumentos en miniaturas flamencas que representan grupos de personas navegando en primavera. Es tocada en el *consort* mixto instrumental *Musique champètre* en Bourges, y también en tapices de Bruselas de nuevo con cantantes. En Trento se encuentra un delicioso cuarteto de flautas (sin bajo) en el fresco de una luneta de 1531, obra de Romanino -aparece en la portada de un reciente CD del Amsterdam Loeki Stardust Quartet de música renacentista italiana (L'Oiseau-Lyre 440 207). Todas la flautas de la "Escuela de Utrecht" de seguidores de Caravaggio, activos en la primera mitad del siglo XVII (por ejemplo Jan van Bijlert y Gerard van Honthorst), son del tipo casi cilíndrico, así como las tres flautas tenor cilíndricas representadas en el cuadro *La Musa Euterpe* de Baglione (1620), el cual forma parte de la portada de mi libro *Playing Recorder Sonatas*. Incluso tan tardíamente como en la mitad del siglo XVIII, el hijo de Nathaniel Hone toca una flauta soprano cilíndica en su retrato en Dublín, si bien los caballeros irlandeses adultos tocaban entonces instrumentos propiamente barrocos (con anillo de marfil) como los mostrados en una pintura de Reynolds del año 1751, también en la National Gallery de Irlanda.

En un intento de igualar el balance, daré a continuación una pequeña selección de ejemplos comprendidos entre 1470 y 1640, de varios países, de representaciones artísticas del tipo de flauta renacentista de campana ensanchada:

• c. 1470, Ferrara. Las dos flautas simbólicamente empuñadas por una joven y atractiva dama en el fresco del palacio Schifanoia de Ferrara, *El triunfo de Venus* de Francesco del Cossa (portada del RM, marzo 1990) son todavía, parece, del tipo de campana ensanchada, unos 65 años antes de la *Fontegara* de Ganassi.

• c. 1496, Alemania. En la talla de Durero *La casa de baños masculina* (portada de RM, marzo 1990), incluso teniendo en cuenta los efectos de la perspectiva, la flauta que aparece siendo tocada tiene un ligero ensanchamiento hasta un final ancho (el tamaño del taladro al final de la campana es mostrado claramente), con un abombamiento en la campana más bien del tipo de aquéllos mostrados en los dibujos de Virdung y Agricola. La totalidad de la parte inferior del instrumento parece tener una ligera conicidad. Alec Loretto la describió como "una de las más claras pinturas del siglo XV de una flauta tipo Ganassi."

• 1547, Francia. La *Fábula del Amor Alegórico* de Peter Pourbus en la Wallace Collection, un detalle de la cual es reprodu-

cida en la **figura 1**, muestra tres redondeadas flautas con ensanchamiento en la campana. Una de ellas, la que se encuentra descansando en la mesa encima de una partitura, no sólo muestra uno de los agujeros para el meñique tapado con cera roja, para un flautista que use la mano derecha abajo, sino también la abertura al final del taladro, el cual está expandido claramente en la campana, aunque la mayor parte del considerable ensanchamiento es debido al reforzamiento de la madera. Las flautas situadas encima de la mesa podrían estar sometidas a la perspectiva, pero no la sostenida en la mano del hombre, y la curva externa hasta la campana es muy obvia.

Fig. 4

- 1550-60, Venecia. La *Venus y Cupido* de Tiziano, que se encuentra en el Fitzwilliam Museum de Cambridge (RM, diciembre 1990), muestra la flauta y la partitura más claramente que otras pinturas en estas series. Se trata de una flauta soprano con el taladro ensanchado al final y tiene un ligero ensanchamiento en la campana pero sin protección de la madera.

- 1597-1600, España. De las dos representaciones de El Greco de la flauta de tipo de campana ensanchada, la más clara es la sostenida por un ángel en la pintura de *La Anunciación*, de la cual un detalle es reproducido en color en la portada[8] de este número. La otra es mostrada en la **figura 2**.

- 1627-30, Francia. En *La disputa de músicos* de Georges de la Tour (Musée de Chambéry[9]), el instrumentista mostrado tiene una flauta metida en el cinturón [**fig. 3**]. Puede haber sido un músico municipal, ya que éstos (*Ronda Nocturna* de Holburn) usaban flautas como segundo instrumento para la música

[8] Reproducimos aquí, en blanco y negro, el detalle del cuadro al que alude Rowland-Jones con el nombre de **Figura 4**.

[9] El cuadro que se encuentra en el Museo de Chambéry es una copia. El original de De la Tour está en el museo J. Paul Getty de Malibu, California, USA.

más suave. Solo la mitad inferior de esta flauta (¿alto?) es visible, pero tiene un marcado ensanchamiento externo en la campana. En el arte de los siglos XV-XVII, las flautas son mostradas siendo tocadas por las clases altas para su propio deleite. Esta pintura sugiere que el tipo de campana ensanchada puede también haber sido apropiada para usos profesionales.

• 1642, Roma. El copista de la flamilia Barberini, Carlo Magnone, realizó en 1642 una variante del famoso *Laudista* de Caravaggio (en L'Hermitage de San Petersburgo) pero añadió en primer término, atravesada en la mesa, sobre la cual ya había una partitura (sin identificar) y un violín, un excelente dibujo de una flauta del tipo de campana ensanchada con una forma externa curva similar a las del cuadro de Pourbus [**fig. 5**].

• 1639, Holanda. Rembrandt, no por él, sino de él, ataviado como un pastor tocando una flauta, y pintado por su pupilo Govert Flinck (*Rembrandt vestido de pastor*[10]). Rembrandt, por su parte, pintó una flauta, vagamente atisbada en el oscuro fondo de su *Belshazzar's Feast* en la National Gallery de Londres.[11] La flauta que aparece en el cuadro de Flinck, como muchas en pinturas holandesas, se ensancha muy ligeramente bajo la mano situada más baja y desarrolla un ligero ensanchamiento en la campana, tanto externo como interno. Parece tener el tamaño de una soprano, aunque es mayor que la hermosa *Hand-fluit* de marfil descubierta en Silkebourg, Dinamarca, e ilustrada en la pág. 19 de mi libro *Playing Recorder Sonatas*. La flauta de Rembrandt es similar en la forma a la ilustrada en la portada del último número de *The Recorder Magazine*.[12]

A pesar del hecho de que hay muchas

Fig. 5

representaciones de flautas de pico de los siglos XV-XVII de forma casi cilíndrica, es interesante observar que cuando Christopher Welch en 1911 pensó en describir una flauta renacentista para demostrar que Hamlet había manejado y tocado la flauta de pico (*Lectures on the Recorder*, Ed. Hunt, Oxford, 1961, p. 197), eligió mostrar una del tipo de campana ensanchada, probablemente basada en las flautas de pico más pequeñas ilustradas por Praetorius. El pudo haber asumido perfectamente que este diseño fue el modelo estándar del Renacimiento.

Sería interesante saber si los constructores de flautas renacentistas, conscientes de la actual superioridad numérica en la fabricación de instrumentos con diseño casi cilíndrico, están ellos mismos intentando reequilibrar el balance. Esperemos que se sientan llamados a responder.

---

[10] Rijkmuseum, Amsterdam, A3451.

[11] Inv. nº 6350.

[12] Junio 1994. *Niño con una flauta* de Abraham Bloemart (1564-1651). Castillo de Brodie, (continúa...)

[12](...continuación) Escocia.

El agujero 8: por un uso sistemático

Guillermo Peñalver, Sevilla, 30 de diciembre de 1994

Es sabido que uno de los innumerables problemas con los que nos encontramos los flautistas de pico es el de los sonidos sobreagudos. Incluso en repertorios tan *corrientes* como la música de Telemann o Bach hay a menudo pasajes que se convierten en irrealizables o elevan extraordinariamente la dificultad técnica de la pieza por contener las notas Fa#''', La''' o Sib''' en una flauta alto.

La solución más típica a lo largo de la historia ha sido la de considerar que la flauta de pico tiene únicamente dos octavas y una nota de extensión y que, además, falta la nota Fa#''' de la alto en Fa (o sus correspondientes en otras flautas). Sin embargo ya desde el siglo XVI encontramos autores que han intentado ampliar la extensión del instrumento. El primer ejemplo de tabla de posiciones con más de dos octavas se encuentra en la *Fontegara*[1], donde Ganassi explica que ha descubierto 7 notas además de las habituales. Su sistema, como otros de digitaciones para notas agudas en el siglo XVIII, se basa en la combinación de agujeros cerrados, abiertos y semiabiertos con sobresoplado. Minguet e Yrol,[2] utilizando este sistema, da digitaciones cromáticas hasta el Do'''' así como sus correspondientes trinos; F.B. Maier,[3] 1732 ofrece una solución más elemental citando posiciones sin agujeros semiabiertos que, al menos en mis instrumentos, no funcionan o están desafinadas. En el siglo XX, métodos como el clásico de Giesbert[4] sólo dan posiciones para el, Fa#''', el La''' y el Do'''' usando un principio similar al de Minguet, pero esta vez sólo con los agujeros 1 y 2[5] semiabiertos. Sin embargo, hace falta esperar a 1960 para encontrar por primera vez a un tal Juritz[6] que dice haber descubierto accidentalmente seis años antes la solución al eterno problema del Fa#''' mediante el uso de la pierna para tapar el agujero inferior (8) de la flauta. Juritz desarrolla su descubrimiento (comenta la utilidad de añadir una llave en lugar de utilizar la pierna)[7] y ofrece la digitación de varias notas más y algunos trinos que con los sistemas antiguos de digitación no resultaban satisfactorios desde el punto de vista del timbre o la afinación.

Esta novedad tarda en implantarse, y todavía en los años 60, autores como Mönkemeyer[8] la ignoran. Este sigue

---

[1] Ganassi, S., *Opera Intitulata Fontegara*, Venecia, 1535. Reimpresión, Società Italiana del Flauto Dolce, Roma, 1991.

[2] Minguet e Yrol, P., *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y más usuales, como son la guitarra (...), flauta dulce y la flautilla*, Madrid, 1754. Reimpresión, Minkoff, Ginebra, 1981.

[3] Majer, F.B., *Museum Musicum*, citado por Peter, H., *Die Blockflöte und ihre Spielweise in Vergangenheit und Gegenwart*, Lienau, Berlín, 1953; traducción al inglés de Godman, S., *The Recorder: Its traditions and his tasks*, Lienau, Berlín, 1958, tabla II.

[4] Giesbert, Fr.J., *Schule für die Altblockflöte*, Schott's Söhne, Mainz, 1937; traducción al inglés *Method for the Treble Recorder*, Schott's Söhne, Maguncia, 1957.

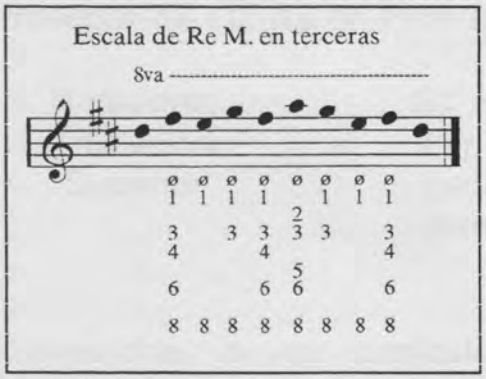
[5] Utilizaremos la numeración que asigna al agujero para el pulgar de la mano izquierda el 0, para los agujeros superiores, de arriba hacia abajo del 1 al 7, y el 8 para el agujero inferior del tubo de la flauta.

[6] Juritz, J.W.F., "Recorder Fingerings", en *The Galpin Society Journal Vol XIII*, julio de 1960, pp. 91-92.

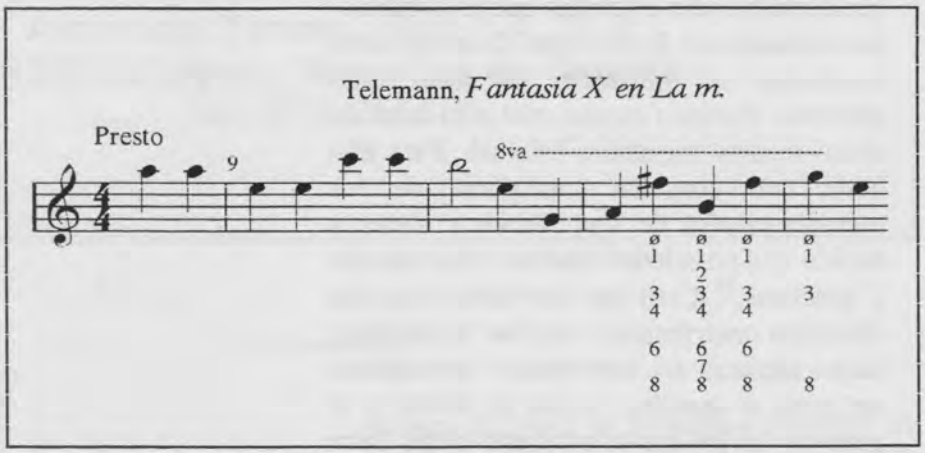
[7] Este sistema lo popularizó Carl Dolmetsch. Recientemente he tenido la ocasión de probar una flauta tenor fabricada por el constructor Philippe Bolton (Le Grand Portail, F-84570 Villes Sur Auzon, Francia. Tel. 90618611, Fax 90619782) con una llave añadida a la pata de Do y un resultado sonoro espléndido.

[8] Mönkemeyer, H. *Método para tocar la flauta dulce soprano*, Moeck, Celle, 1966; y, *Método para tocar la flauta dulce contralto*, Moeck, Celle, 1971, p. 45.

utilizando una simplificación del sistema antiguo anulando todos los agujeros semiabiertos de la mano izquierda y dando digitaciones cromáticas hasta el Sib''' con la simple combinación de agujeros tapados y



destapados. El resultado de estas digitaciones es, cuando menos, dudoso, toda vez que no se toma la molestia el autor de señalar cuándo sus numerosas posiciones principales y auxiliares para cada nota están dirigidas a la flauta de digitación alemana y cuándo a la de digitación inglesa. Mi experiencia con la mayor parte de esas digitaciones en ambos tipos de flautas es poco exitosa, fundamentalmente en lo que respecta a la afinación. Otros, como Hunt[9] o Rowland-Jones,[10] los citan, pero es a raíz de los trabajos de Vetter[11] y van Hauwe[12] cuando se desarrolla un estudio sistemático de los sonidos producidos por medio de la combinación del tapamiento completo o parcial del agujero inferior (8) con el de los demás (0 a 7). Esto ha producido una ampliación importante de las posibilidades tímbricas y de registro del instrumento, que ha pasado a tener casi tres octavas cromáticas.[13] Vetter, una vez superado el vértigo de asomarse a sus casi cuarenta páginas de digitaciones (muchas de ellas aparentemente sólo realizables en su flauta o en su mente), nos introduce en un exhaustivo recorrido por todas las combinaciones imaginables de armónicos, multifónicos y sonidos simples con el agujero 8 abierto y cerrado.



Van Hauwe, por su parte, es menos ambicioso en el número de digitaciones pero, a mi juicio, mucho más práctico al ordenar su tabla según el sonido en lugar de la posición, y al describir en cada caso la dinámica requerida o producida por cada posición.

La idea matriz de mi texto es animar al flautista a introducir en la ejecución de pasajes con notas en las que necesariamente

[9] Hunt, E., *The Recorder and its Music*, Eulemburgh, London, 1977, p. 122.

[10] Rowland-Jones, A., *Recorder Technique: Intermediate to Advanced*, Oxford University Press, Oxford, 1986, pp. 89-92.

[11] Vetter, M., *Il flauto dolce ed acerbo*, Moeck, Celle, 1969, pp. 13 a 51.

[12] Hauwe, V. van, *The Modern Recorder Player*, Vol. III, Schott, Londres, 1992, pp. 22-30.

[13] Rowland-Jones, A., *Op. cit.* p. 92, cita a Waitzmann, D., *The Art of Playing the Recorder*, AMS, Nueva York, 1978, comentando que en las dos últimas páginas de su libro da digitaciones hasta el Sib''''! (sic), para añadir a continuación que las notas de esa octava son casi imposibles de conseguir.

está el agujero 8 cerrado en combinación con otras en las que esto no sea imprescindible, el hábito de mantener este agujero cerrado en estas últimas para evitar los difíciles y peligrosos movimientos que conlleva la técnica de rodilla, especialmente en fragmentos rápidos. (véanse ejs.)

Esta idea surge como conclusión lógica del siguiente razonamiento: si en un pasaje que alterna notas en las que hay que tapar el agujero 8 con otras que no lo precisan la mayor dificultad estriba precisamente en esa alternancia, conseguiremos disminuir esa dificultad reduciendo el número de veces que se tapa y destapa el agujero 8. Esto quiere decir que hay que encontrar posiciones con el agujero 8 tapado que correspondan a sonidos que en condiciones normales no lo precisan. Con ello estas posiciones se utilizarían no sólo como elemento tímbrico excepcional sino también como recurso mecánico habitual. Para ello basta con consultar cualquiera de los métodos citados de Van Hauwe y Vetter y decidir qué posiciones resultan más cómodas y prácticas.[14] Creo que un trabajo en esta dirección contribuiría a ampliar las posibilidades técnicas del instrumento acercándolo un poco a aquéllos, como el violín o la guitarra, en los que es necesario elegir entre las varias posiciones posibles para cada nota en función de parámetros como la facilidad, la intensidad, el timbre, el ataque, etc.

[14] Se entiende que utilizando una flauta de digitación inglesa.

NOTICIAS

El Conservatorio Privado de Música de Santa Cruz de Tenerife precisa **Profesor de Flauta de Pico** (además de otros muchos).

Requiere:	Se valorará:	Ofrece:
Titulación Superior	Experiencia pedagógica demostrada	Integración en plantilla. Contrato con alta en la Seguridad Social

Interesados, enviar curriculum vitae con teléfono, dirección y fotocopia compulsada del título a:

Avda. Lora Tamayo, núm. 1 A, 2º-3.
38205 La Laguna. Santa Cruz de Tenerife.
Fax: 922 256625

****

LIBROS:

La editorial Garland (Garland Publishing, 1000A Sherman Avenue, Hamden CT 06514, USA) publicó el pasado mes de octubre el libro que parece ser la guía bibliográfica más completa acerca de la flauta de pico: *The Recorder: A Guide to Writings about the Instrument for Players and Researchers*, de Richard Griscom y David Lasocki. El libro tiene 528 páginas y su precio es de 78 dólares americanos incluido envío (admiten visa y cheques).

.....

Vicente Balseiro informa que ha aparecido una traducción al francés del libro *The Modern Recorder Player* de Walter van Hauwe. El título es *Technique Moderne de la Flûte à Bec*, tomes 1 et 2, Ed. EAP, Collection "Psychologie et Pédagogie de la Musique, nº 11 y 15, 1987, 1990. EAP, 6 bis, rue A. Chenier, 92130 Issy-Les-Moulineaux, Francia.

DISCOS:

Discos de flauta de pico aparecidos desde mayo de 1994 según la revista Gramophone:

Andriessen, *Melody*, *Sinfonía para cuerdas al aire*, Brüggen, Andriessen, Caecilia Consort. Attacca Babel 9267

Telemann, *The Twelve Fantasias for Recorder*, Peter Holstlag, flauta. Globe GLO5117. Grabado en Utrecht en enero de

1994. 60'44''

Vivaldi, *Recorder Sonatas*, Walter van Hauwe & C^ia^. Channel Classics CCS6194

Varios autores, *Nations' Recorder Music*, Flanders Recorder Quartet. Discover International DICD920191

A curious collection for the common flute, Alison Melville y Colin Savage (flautas), y C^ia^. Obras de Finger, Philidor, Blackhall, Telemann, Bassano, Corelli, Merula y Croft. EBS Records EBS 6016

Varios autores, *Browning My Dere - 16th Century English Consort Music*, Marion Verbrüggen y Flanders Recorder Quartet. Eufoda Records CDVTP92012

Varios autores, *The Winged Lyon-17th Century Venetian Music*, Palladian Ensemble (cf. críticas y reseñas)

Bach, J.S. *Partita BWV 1013*; **Bach, C.Ph.E.**, *Sonata Wq 132*; **Telemann**, *Twelve Fantasias*, Dan Laurin (Voice Flute). BIS CD675 (2 CD's al precio de uno). Grabado en marzo de 1994 en la Iglesia Furuby, Suecia. 93'47''

Bach, J.S., *Recorder Sonatas*, Stefano Bagliano; Dantone. Dynamic CDS77

Sammartini, Telemann, Vivaldi, *Recorder Concertos*, Brochmann; Tronheim Soloists, Fiskum. Victoria VCD19078

Telemann, *Sonatas, Cantatas, Fantasia*, Berry Hayward; Berry Hayward Consort. BNL112849

Otras fuentes:

Bellinzani, *Sonates pour flûte à bec et basse continue*, Christian Mendoze, flauta; Musica Antiqua. Pierre Verany PV794112

An Italian Ground. Baroque Instrumental Music in the Italian Style, Maurice Steger, flauta; N. Kitaya, clave y órgano; Br. Feehan, teorba; L. Duftschmid, viola da gamba. Fontana, G.B., *Sonata sesta*; Rognoni, Fr., *Vestiva i colli*; Cima, G.P., *Sonata en re m.*; Locke, M., *Suite n° 3 en Re*; Vivaldi, A., *Sonata Op. XVIII n° 6 en Sol m.*; Sammartini, G., *Sonata en Sol M. Op. XVIII n° 4*; Carr, R., *An Italian Ground*, etc. Claves CD 50-9407. Grabado en febrero y junio de 1994 en Sion, Suiza. 64'62''

Deligth in Disorder, English Music for recorder & harpsichord, Pedro Memelsdorff, flauta; A. Staier, clave. Deutsche Harmonia Mundi

Bach, J.S., *Trio Sonatas BWV 525, 527, 529, 530 y 1031*. (Transcrip. de las triosonatas para órgano y la sonata en Mib

La revista *American Recorder* de noviembre de 1994 informa que Marion Verbruggen organizó la *International Gay and Lesbian Baroque Orchestra* dentro del marco de los *Gay Games* que tuvieron lugar en la ciudad de Nueva York en el verano de 1994. Bajo la dirección de esta prestigiosa flautista, la orquesta interpretó obras de Telemann, Händel, Vivaldi y Bach, y el crítico del New York Times del 21 de junio calificó la interpretación de "marvelously spirited". Desafortunadamente, el cronista de la *American Recorder* no dice nada acerca del proceso de selección de los integrantes, ni de los requisitos mínimos exigidos a éstos, etc. Se comenta en los mentideros de la villa que, de hecho, la plantilla de la orquesta era sorprendentemente parecida a la de cualquier otra orquesta barroca.

M. para flauta travesera y clave), Marion Verbruggen, flauta; M. Meyerson, clave. Harmonia Mundi HMU 907119

Bach, J.S., *Cantatas with obbligato recorder: BWV 106 "Actus Tragicus", 152 y 161*, Aldo Abreu y Judit Linsenberg, flautas; The American Bach Soloists. Koch International Classics 3 7164-2 H1

Ciconia, *14th Century Motets, Virelais, Ballate, Madrigals*, Pierre Hamon, flauta; Alla Francesca & Alta. Opus 111 OPS 30-101. Grabado en octubre de 1993 en París. 70'35''

Telemann, *Recorder Sonatas & Fantasias*, Frans Brüggen, flauta; A. Bijlsma, cello; G. Leonhardt, clave. Teldec Das Alte Werk 4509-93669-2. Grabado en 1963, 66, 69 y 73. 74'44''

REVISTAS:

La revista *American Recorder*, dependiente de la *American Recorder Society*, se publica bimestralmente y la suscripción anual cuesta, para España, $40. Para más información escribir a: *The American Recorder Society, Inc.* P.O. Box 631, Littleton, CO 80160, USA. Tel./Fax 303/347-1120. Forman parte de su consejo asesor, Martha Bixler, David Lasocki, Bob Marvin, Thomas Prescott y Kenneth Wollitz entre otros.

.....

The Recorder Magazine, Peacock Press, Scout Bottom Farm, Mytholmroyd, Hebden Bridge, West Yorkhire, HX7 5JS, Reino Unido. Tel. (01422)882751, Fax (01422)886157. Se publica cuatro veces al año en inglés, su precio es de £2.00 por número y colaboran habitualmente E. Hunt, A. Mayes, A. Rowland-Jones, etc.

.....

Moeck publica la revista *Tibia* (revista para instrumentos de viento) en alemán, con colaboradores como N. Delius, G.Braun, H. Moeck, etc.. Se publica cuatro veces al año (enero, abril, julio y octubre) y su precio es de DM37,00 (+ gastos de envío) anuales. Suscripciones en Moeck Verlag, Postfach 3131, D-29231 Celle. Alemania. Tel. 05141/88530, Fax 05141/885342.

CURSOS:

El flautista venezolano afincado en Boston, Aldo Abreu, ha sido contratado por el Conservatorio Superior de Música «Manuel Castillo» de Sevilla para impartir un curso de flauta de pico del día 13 al 17 de febrero de 1995. Los interesados en matricularse pueden escribir a Guillermo Peñalver al Conservatorio (c/ Jesús del Gran Poder, 38. 41002 Sevilla). Si alguien tiene interés en aprovechar la estancia en España de Aldo Abreu para otro curso o concierto (ofrece un programa muy interesante de flauta y piano) en fechas adyacentes, contactar con él mismo: Aldo Abreu, 153 North Street, Somerville, MA 02144, USA. Tel. y fax 617 776-3574.

.....

"Northern Recorder Course" del 6 al 13 de abril de 1995. Profesores: Piers Adams, Dennis Bamforth, Colin Martin, Peggy Munroe, Marion Panzetta, Pamela Thorby. Concierto de *The Amsterdam Loeki Stardust Quartet*, Danza Renacentista en The Stanley Palace (Chester) y ¡¡gran cena de 30º aniversario (del curso)!!. Para más información, en la secretaría (The Secretary), 41 Grosvenor Road, Sale, Cheshire, M33 6WL, Reino Unido. Tel. 0161 973 2050.

.....

Dolmetsch Summer School, del 14 al 20 de agosto de 1995. La histórica familia organiza un curso con flauta de pico, clave, clavicordio y fortepiano, además de música de cámara, composición, coro, *consort* de violas, etc. El tema para 1995 es "Henry Purcell y sus coetáneos". Entre los profesores de flauta se cuentan Carl, Jeanne y Marguerite Dolmetsch así como Philipp Evry, Rachel Gregory, Andrew Pledge y otros. Secretaría: Dr. Brian Blood, Heartsease, Grayswood Road, Haslemere, Surrey, GU27 2BS, Inglaterra. Tels. 01428-65147 3/643235, Fax 01428-654920.

RESEÑAS Y CRÍTICAS

REVISTAS

American Recorder, Vol XXXV, nº 5, noviembre 1994. Director, Benjamin Durham. 32 pp.

Este número, menos interesante de lo habitual, contiene: un artículo sobre los bienes terapéuticos de la flauta de pico sobre los ancianos (testimonio real, muy de moda...), y la presentación por el propio autor (Roy Sansom) de un dúo para dos altos titulado *Xylophobia* que él mismo describe como "una obra sobre ansiedad y anticipación" (...de emociones va la cosa). La obrita en cuestión ocupa tres caras y según el Sr. Sansom "nació de un ejercicio que utilizaba para desarrollar la habilidad de tocar intervalos amplios en el registro agudo. Cuando empecé a escribirlo *simplemente* creció en una pieza en forma sonata"; suficiente para imaginar el estilo de la pieza.

Adornan estos artículos una fotos de niños, ancianos, rockeros, etc. tocando la flauta en distintas posturas (contribuciones de los lectores), diversas noticias de generalmente escaso interés para el lector no estadounidense, y una curiosa reseña de la creación por Aulos de una flauta para discapacitados que "abre la puerta de la música para muchos". (Aulos modelo 204F soprano, en siete piezas movibles).

Las reseñas de discos mencionan varias recopilaciones navideñas (flauta y arpa y dulzaina con dos flautas), la grabación de sonatas de Vivaldi por W. van Hauwe en Channel Classics y la de triosonatas de Bach por Marion Verbrüggen en Harmonia Mundi.

Las críticas de libros se refieren a *The Acoustics of the Recorder* (del que hablamos también en esta revista) y a *4900 Historical Woodwinds Instruments: an Inventory of 200 Makers in International Collections* de Phillip T. Young, que parece ser una de las más completas listas de instrumentos antiguos, y donde aparecen muchas flautas de pico.

Pete Rose en su ***Cutting Edge*** ("borde cortante") trata siempre de acercarnos a las últimas modas en la interpretación con flauta de pico, y en este caso cita un libro de pequeñas piezas para iniciación en la técnica y estilo del siglo xx (Benjamin Thorn, *Recorder at Large*, Currency Press, 330 Oxford St., Paddington NSW, Australia) y la inclusión de la flauta de pico en el departamento de viento madera del Conservatorio the New England, donde es profesor John Tyson; a partir de ahora el estudiante podrá elegir entre formar parte de éste ó de el de música antigua. Por cierto que **Aldo Abreu** ha sido contratado como profesor de este mismo conservatorio para el curso que viene. Bárbara Sela.

LIBROS

Martin, John, *The Acoustics of the Recorder*. Ed. Moeck Verlag, Nr. 4054, Celle, 1994. ISBN-3-87549-061-4. 112 pp.

La flauta de pico ha sido fabricada y tocada durante cientos de años, sin embargo es relativamente reciente el que hayamos podido comprender algunos de los detalles de cómo funciona. Este libro ofrece la descripción más completa hasta ahora del proceso físico que determina el sonido de la flauta. La formación de la columna de aire en el canal, la forma del taladro interno, la posición de los agujeros para los dedos, el *voicing*, el mecanismo generador del sonido y otros factores que contribuyen a ello son analizados en detalle, junto con sus interacciones. Los resultados están avalados por referencias literarias y nuevas medidas y modelos matemáticos.

Una importante parte del libro toma los resultados de las investigaciones físicas y muestra su importancia en el entendimiento del desarrollo histórico de la flauta de pico y de varios aspectos de su diseño y técnica.

Además, en el libro se trata de ofrecer una solución razonable a una de las incógnitas musicales de siglo XVII: la identidad de las *fiauti d'echo* en el 4° Concierto de Brandemburgo de J.S. Bach.

Así se describe este recién aparecido libro (1994) en su contraportada, prometiendo ser interesantísimo. Y lo es, pero hay que tener en cuenta que el libro tuvo su origen en una tesis doctoral del autor y por ello su contenido de nociones físico-matemáticas es enorme; esto no le resta interés, pero sí restringe en gran medida el tipo de lector hacia el que se dirige. El mismo autor comenta "la investigación avanzó por vías integradas, donde un cierto problema musical influía en la dirección elegida para un estudio físico en particular. Habría sido satisfactorio haber podido presentar los resultados de manera similarmente integrada, en la que todos los aspectos de cada tema investigado pudieran ser presentados a la vez. Sin embargo, como los resultados se vuelven muy especializados tanto en el aspecto musical como en el físico, ha parecido más apropiado tener en cuenta al lector cuyos intereses radican en un campo o el otro, y presentar el material separadamente (...)". Justamente en este tipo de presentación radica, en mi opinión, lo que le resta un poco de interés para la gran mayoría de los músicos (los no físicos); incluso teniendo nociones más alla de elementales de matemáticas y física, la parte puramente de investigación resulta casi incomprensible, (con la dificultad añadida, por supuesto, del idioma extranjero).

El libro se divide en cuatro capítulos: 1. Introducción (historia, explicación de terminología y notación), 2. Descripción de las investigaciones físicas, 3. Descripción de los aspectos musicales y musicológicos del estudio, y 4. Conclusion. Pero hay que recalcar que mientras el cap. 2 constituye más de la mitad del libro, el cap. 3 tiene poco más de 10 páginas, pese a ser el que un flautista "cualquiera" puede asimilar.

Aún así, simplemente hojear, evitando las ecuaciones, el capítulo segundo, aporta ideas francamente sorprendentes sobre el sonido de nuestro instrumento: cómo cambia la estructura armónica entre notas, o según la presión, o con los cambios en la posición de escucha; cuáles son las variaciones de intensidad, presión y volumen entre S, A y T; cómo se producen los multifónicos; hasta qué punto influye el material en la calidad de sonido, etc.

Hay que destacar dos aspectos más que hacen al libro aún más atractivo: dos apéndices, uno sobre la interpretación del autor acerca del problema de las *fiauti d'echo* (francamente interesante, ¿quizá traducción en el próximo número de la revista?), y el otro una colección de citas de antiguos tratados científicos sobre la acústica de la flauta (Bacon, Euler, etc.); y una bibliografía excelente.

En conclusión, libro muy recomendable para flautistas expertos en física, pero también referencia importante para cualquiera interesado en comprender un poco más el funcionamien-

to de nuestro intrumento, sus posibilidades y la historia de su diseño.
Bárbara Sela.

DISCOS

The Japanese Recorder, Dan Laurin, flauta de pico: Hirose, R., *Meditation*; Shinohara, M., *Fragmente*; Ishii, M., *Black Intention* y *east. green. spring*; Masumoto, *Pastorale*. BIS CD 656. DDD.

Es este un magnífico recital de flauta contemporánea, que pasa revista a algunas de las más importantes piezas para flauta sola de los últimos años (*Meditation* de Hirose, *Fragmente* de Shinohara y *Black Intention* de Ishii) a la vez que, por lo que sé, aparecen por primera vez en disco el resto de las piezas. El repertorio contemporáneo japonés para flauta de pico ha conseguido una felicísima fusión entre un lenguaje *actual*, instrumentalmente idiomático, y el tradicional japonés. La interpretación, técnicamente intachable, es mesurada y con evidentes deseos de hacerse comprender y de resaltar en cada pieza la estructura que la sostiene. Cito a continuación la jugosa crítica que le dedica la revista Gramophone en su número de agosto.

> El libreto que acompaña al CD contiene la advertencia de que «oído a un volumen sonoro imprudente podría dañar su aparato». Dudando de que el sonido de la flauta de pico pudiera dañar ninguna cosa, ignoré esto; pero las notas al programa de Dan Laurin me advierten de que la *Pastorale* de Masumoto termina con «un verdadero *tour de force* para la flauta: un poderoso *stretto* a través de una potente mezcla de acordes de *big-band*, arabescos de *bebop*, ornamentación y sonidos feos y estridentes, todos arrojados encima de un motivo monótono en estilo de marcha. La última frase recuerda un distante *shakuhachi*». Así que decidí, después de todo, bajar un poco el volumen. Sin embargo, incluso después de haberlo subido de nuevo, no pude oír ningún acorde de *big-band* (acordes sí, pero, para hoy en día, ya son casi un cliché en la interpretación con flauta de pico), ni arabescos que yo pudiera reconocer como *bebop*, ni nada como sonidos feos y estridentes, y escasamente una pista, a mis oídos, de *shakuhachi*. Laurin continúa diciendo que *east. green. spring* de Maki Ishii es un rondó (no lo es), que termina en «una cascada de notas» (no lo hace) y que su «bonita y lamentosa melodía» está «fragmentada....de una manera bestial». Ciertamente, una melodía larga, bastante bonita (esta vez recordando genuinamente el sonido de un *shakuhachi*) pero para nada lamentosa, es gradualmente troceada y finalmente desplazada por figuraciones en estilo de toccata. Es, sin duda, una obra agradable e inteligente, pero la aversión de Laurin hacia «la opinión convencional de que la flauta de pico es un instrumento *naïf* privado de matices» le ha llevado a exagerar la parte dramática de forma bastante salvaje.
>
> La otra obra de Ishii, *Black Intention*, es un catálogo bastante exhaustivo de todas las cosas que puede hacer una flauta de pico que no son ni *naïves* ni faltas de matices. El intérprete utiliza dos instrumentos, afinados con un semitono de diferencia (un efecto interesante cuando los toca simultáneamente), y es obligado a sobresoplarlos, a gruñir, a cantar y rugir dentro de ellos, a tocar microtonos, glissandi y de vez en cuando a golpear un gran gong con una mano momentáneamente libre. La percepción de que todos estos acontecimientos tienen lugar en un viaje de ida y vuelta a un pasaje de murmullo pentatónico, *naïf* y carente de matices, salva a la pieza de parecer meramente un catálogo, algo que no puede decirse de la demasiado correctamente titulada obra de Makoto Shinohara, *Fragmente*. A propósito, es en esta pieza donde se escucha el sonido más peligroso para el equipo de música, un breve pero aterrador *ffff*. *Hymn* y *Meditation* de Ryohei Hirose están también bien titulados: en ambos, una melodía flexible y lírica está puntuada por multifónicos, acordes, estridentes gorjeos y similares, pero las melodías serenas y contemplativas siempre vuelven. Laurin es un intérprete asombrosamente lleno de recursos, y la grabación no necesita ni advertencias ni perdones, pero estoy obligado a decir que probablemente esta colección atraerá sobre todo a otros flautistas de pico, cuyas mentes hará vacilar.
> MEO. Gramophone, agosto 1994, p. 78. Traducción, Bárbara Sela.

.....

The Winged Lion, The Palladian Ensemble: Pamela Thorby, flauta; Raquel Podger, violín; Joanna Levine, cello; William Carter, guitarra y teorba. Buonamante, *Suite* (1626); Castello, *Sonata seconda*; Cavalli, *Canzon a 3* (1656); Turini, *Sonata a 3* (1624); Ucellini, *Arie* (1642), *Sonata 4 a 3* (1649); Vitali, *Ciaconna a 3 en Do M.*; Vivaldi, *Concerti RV 84 y 100.* Linn CDK 015. 67'41''.

El ansiosamente esperado segundo disco del Palladian Ensemble no termina de alcanzar la altura del primero, *An Excess of Pleasure*. El programa es un poco insípido, pero hay algunas joyas olvidadas como las piezas de Ucellini, Buonamante, Santiago de Murcia y Turini. El grupo no empasta del todo hasta el Buonamante. Pamela Thorby tiene algunos problemas de afinación y parece excesivamente cubierta, no solo en volumen e inmediatez sino también por la pura exhuberancia y la intensidad emocional de los otros intérpretes. Ella florece sin embargo más tarde en las piezas más cortas y vistosas. Raquel Podger es brillantemente osada durante todo el recital y Joanna Levine y William Carter (con unos exquisitos solos de guitarra), son un equipo de continuo magnífico, sensible a las necesidades de cada pieza, sean de un suave apoyo o de una viva participación.
Angela Bell. Early Music Review 3, septiembre 1994, p. 20. Traducción, Guillermo Peñalver.

.....

Italian Recorder Sonatas, Frans Brüggen, flauta; A. Bijlsma, cello; G. Leonhardt, clave y órgano. Corelli, A., *Sonata en Sol m.* y *Follia en Sol m.*; Barsanti, Fr., *Sonata nº 2 en Do M.*; Veracini, G.M., *Sonata nº 6 en La m.* y *Sonata nº 9 en Sol m.*; Bigaglia, D., *Sonata en Sol m.*; Vivaldi, A., *Sonata Op. XVIII nº 6 en Sol m.*; Marcello, B., *Sonata Op. II nº 11 en Re m.* Teldec Das Alte Werk 4509-93669-2. 72'43''.

Esta recopilación (o mejor dicho, su flautista) tendrá *fans* incondicionales y detractores absolutamente incondicionales. Confieso desde el principio que pertenezco a la segunda categoría (mi mayor objeción es el vibrato ¡del tamaño de un trolebús!). Los resultados de la remasterización son bastante claros: mientras que la sesión de 1968 es exitosa, en la de 1973 hay demasiado aire, y los micrófonos parece que estuvieron demasiado cerca de los intérpretes. Esto puede ser una excelente introducción a las sonatas barrocas para flauta de pico para jóvenes instrumentistas: un disco compañero con obras de Händel y Telemann sería suficiente para formar un *set* completo.
Brian Clark, Early Music Review 3, septiembre 1994, p. 23. Traducción, Bárbara Sela.

VARIOS

Busco grabaciones de flautistas *clásicos:* Ferdinand Conrad, Carl o Arnold Dolmetsch, Ernst Kubitscheck, LaNue Davenport, Kees Otten, Gustav Scheck, Edgard Hunt, etc. ¿Alguien podría proporcionarme grabaciones en casete de alguno de ellos u otros de la época anterior a Brüggen?. Guillermo Peñalver, Avda. Conquistadores, 18. 41007 Sevilla.

.....

SE VENDE: Flauta contralto en boj, La=415 Hz. Construida por J. Tobau en 1989. Precio: 75.000 pts. Contactar con JAVIER MURILLO, tel. 95-4143603.

CARTAS Y COMENTARIOS

Gracias a todos los que habeis respondido a nuestra carta. Esperamos que tanto el contenido como la presentación de la revista os hayan parecido suficientemente interesantes como para seguir adelante. Nos sería de muchísima ayuda conocer vuestra opinión al respecto. Esperamos también con gran interés todos los comentarios de cualquier tipo que podais hacer.

A continuación citamos fragmentos de cartas que sugieren cosas sobre las que todos deberíamos opinar:

Carta de **Víctor Llorente Morales**, Guadalajara, 3 de diciembre de 1994. "Personalmente, el formato apaisado me gusta menos, pero, bueno. (...) Por tratarse del primer número (puede hacerse también después) podríais incluir, a modo de presentación, un glosario sobre la flauta."

Carta de **Ignasi Furió Caldentey**, Palma de Mallorca, 5 de diciembre de 1994. "... como propuestas de secciones se me ocurren alguna dedicada a aspectos técnicos o de interpretación, otra dedicada a constructores para que puedan explicar las características de sus instrumentos y, evidentemente, las dedicadas a información sobre discos, libros y cursos."

Carta de **Xavier Richart Peris**, Algemesí, Valencia, 12 de diciembre de 1994. "Un detalle que me gustaría comentar es que el precio de 300 ptas. [en realidad estaba puesto completamente a ojímetro] es más bien poco, aunque la revista sea muy modesta en su inicio, sería conveniente invertir algo para ir mejorando y no quedarse solamente en sufragar los gastos."

Carta de **Begoña Díez de Angulo**, Las Rozas, Madrid, 29 de diciembre de 1994. "Yo metería, si es posible, nombre y direcciones de constructores de flautas de pico actuales, con precios aproximados si es que los conocéis vosotros u otros flautistas."

Carta de **Rocío Sánchez López-Ibáñez**. Osuna, Sevilla, 15 de enero de 1995. "Quizás podría incluirse una sección fija sobre instrumentos (características, fabricantes, precios, historia, catálogos, etc.) ..... En cuanto al título, se me ocurre un nombre que no suena mal y que hace una referencia lo suficientemente vaga al contenido de la revista como para no ser demasiado anecdótica: **TRINO**. También he pensado en el nombre de algún compositor o ejecutante histórico que se hubiese distinguido en su relación con las flautas de pico, pero la verdad es que no caigo en ninguno en especial."

Carta de **Raúl Béjar Navarro**, Naucalpán, México, 17 de enero de 1995. "En cuanto a la estructura de la revista, sugiero que algunas partes pueden estar conformadas siguiendo la línea editorial de la *American Recorder Society*, pero sería fundamental incorporar un capítulo amplio sobre los países latinoamericanos, con especial énfasis en grupos que practican la flauta dulce. Me parece fundamental incluir una sección fija con entrevistas a aficionados y profesionales de ese instrumento."

Para terminar queremos insistir en que el futuro de esta revista depende completamente de la ampliación del número de destinatarios y, sobre todo, de participantes. Os conminamos, pues, a que os animeis aportando textos y a que difundais, en la medida de vuestras posibilidades, la revista.

REVISTA DE FLAUTA DE PICO

Nº 2, mayo de 1995

SUMARIO

ARTÍCULOS Págs.

MARIANO PÉREZ PRIETO, *Presencia de la flauta de pico y de la travesera en tres capillas musicales salmantinas: catedralicia, universitaria y de San Martín, durante el periodo 1700-1750* 3

BÁRBARA SELA, *El cuidado de la flauta de pico: una constante duda* 7

ÁNGEL MÜLLER GÓMEZ, *Educación Musical y Flauta de Pico* 11

PAUL RICHARDSON, *Reflexiones sobre la flauta Ganassi* 13

NOTICIAS 17

Partituras 17
Libros y revistas 17
Discos 19
Conciertos 20
Cursos 21

RESEÑAS Y CRÍTICAS 23

VARIOS 26

CARTAS Y COMENTARIOS 27

DIRECCIONES DE EDITORIALES 28

Colaboran también en este número, Pedro Bonet, Joaquín Hernández, Beatriz Lacruz, Raúl Mallavibarrena y Ernesto Schmied

Redacción: Bárbara Sela y Guillermo Peñalver, c/ Alcázares, 9 1ºI, 41003 Sevilla.

Pedidos y suscripciones: Revista de Flauta de Pico, c/ Alcázares, 9 1ºI, 41003 Sevilla.

Precio para Sevilla:	
1 número	300 Ptas.
suscripción por 3 números	900 Ptas.
Precio para España:	
1 número	400 Ptas.
suscripción por 3 números	1200 Ptas.
Precio para Europa:	
1 número	500 Ptas.
suscripción por 3 números	1500 Ptas.

Ingresar (y enviar resguardo a la revista) a nombre de Bárbara Sela en la cc. nº 174433 del Banco de Santander, sucursal c/ Imagen, 6, 41003 Sevilla (código cuenta: 0085.0923.11.0000174433) o enviar un giro postal al mismo nombre y a la dirección de la revista.

EDITORIAL

Dicen que el segundo número de una revista es el decisivo. Sea o no verdad aquí estamos de nuevo. Como balance del primer número queremos informar que hemos distribuido unos 130 ejemplares, que no es ni mucho ni poco sino lo que es. La aceptación ha sido variada. La proverbial cortesía de los flautistas de pico españoles nos ha ahorrado tener que leer duras críticas, pero sí hemos obtenido interesantes comentarios sobre cosas que se podrían mejorar.

El problema más común ha sido el del pago. Muchas personas han escrito o llamado quejándose del elevado precio de las transferencias bancarias. Es cierto, puede llegar a costar más el collar que el perro, pero la única alternativa que conocemos a este sistema es la del giro postal (el coste es la cantidad + 0'5% + 175 ptas.). Si alguien tiene una solución mejor, por piedad, que nos la haga saber. Queremos, además, advertir sobre lo gravoso que resulta para nosotros recibir talones bancarios. Si alguien no tiene otra manera de pago, por favor que añada 300 ptas. a la cantidad total. También os pedimos, a los que utilicéis el sistema de la transferencia bancaria, que nos enviéis por correo el resguardo a fin de que sepamos quién ha hecho el ingreso; es prácticamente imposible descubrir el nombre del mandante en caso contrario. En cuanto a la periodicidad nos atrevemos a pensar en tres números al año que saldrían en enero, mayo y septiembre. Os pedimos, pues, que hagáis una suscripción anual (3 números) a partir del próximo número (septiembre), pagando por adelantado.

Queremos, por otra parte, volver a insistir sobre el asunto más duro para nosotros: la colaboración. Hemos recibido interesantes comentarios sobre los artículos del número anterior, sobre el aspecto general de la revista, etc., pero no hemos detectado una actitud general que apoye la idea de que esta no es la revista de dos *chalados* de Sevilla que se divierten escribiendo a máquina. Es completamente imprescindible que mandéis textos, largos o cortos, crítica del último disco que habéis oído, comentario sobre lo buenas o malas que son las Moeck *Tuju*, escritos a máquina o a mano o con sangre, lo que sea que sirva de contenido para la revista, porque todo no lo podemos hacer nosotros. Creemos, además, que lo realmente interesante sería que el ideario, y la propia forma y contenido de la revista fuesen un simple reflejo de los

intereses y quehaceres de todo el colectivo, no de unos pocos. Hay concretamente un aspecto que no sería especialmente trabajoso para ninguno de vosotros y que, sin embargo, podría ser de gran utilidad para todos: la difusión de noticias. Es relativamente fácil para cada uno, por ejemplo, conocer las previsiones de conciertos y cursos de flauta de pico que se van a celebrar en su zona y creemos que su difusión sería de gran interés para todos. Se da el caso en este número de que la información sobre próximos conciertos se restringe a un limitadísimo grupo de flautistas que nos han mandado información, pero que ni de lejos representa toda la actividad concertística con flauta de los próximos meses. La fecha límite de recepción de material será siempre la última semana del mes anterior a la publicación, esto es, las últimas semanas de diciembre, abril y agosto, respectivamente.

Hay otro punto que nos gustaría dejar claro: tenemos la intención de publicar, junto con el número de septiembre, un directorio de flautistas de pico y personas relacionadas con el instrumento. La intención es, en principio, que sirva para todos nosotros con el fin, por ejemplo, de poder contactar con algún colega para tocar o intercambiarse partituras para hacer *eso* prohibido con ellas, etc., pero no se nos escapa que algunos comerciantes de instrumentos y partituras, profesores particulares o fabricantes de flautas las van a usar más aún, y no es imposible que alguien no quiera que le estén arrojando publicidad sin pedirla. Para evitar inútiles molestias os rogamos que nos comuniquéis expresamente si tenéis alguna objeción a que se hagan públicos todos o algunos de los datos que poseemos sobre vosotros. En caso de no recibir indicación alguna al respecto, consideraremos que no hay problema. La información que vamos a ofrecer consiste en una base de datos con las siguientes entradas:

1.- Apellidos y nombre
2.- Dirección
3.- Teléfono y fax
4.- Grupos en los que participa
5.- Ocupación o situación (flautística o, al menos, relacionada con la música), esto es: estudiante, profesor privado u oficial, concertista [entendemos por *concertista,* aquél que da conciertos con cierta frecuencia, independientemente del nivel o el ámbito de los mismos], investigador, aficionado, etc.
6.- Titulación (flautística o, al menos, musical).

Algunos habéis enviado vuestros datos, pero nos faltan los de otros tantos. Adjuntamos una hojilla con los que poseemos de cada uno de vosotros, y os rogamos que nos la devolváis corregida o completada conforme a la estructura de la base de datos reseñada.

Comenzamos con este número algo que confiamos sea de interés para la mayoría: la publicación de partituras, ya sean originales o transcripciones (como en este caso), para flauta de pico, que quizá no tengan cabida, de momento, en la industria comercial de la edición musical. En el caso del *Concerto* de Barsanti que adjuntamos a este número, hay que señalar que no hemos incluido las *particellas* para no hacer demasiado pesado el envío. No obstante, mandaremos gustosamente el material a todo aquél que lo solicite. El precio de este envío será de unas 100 pesetas que habrán de añadirse a la suscripción anual. Huelga decir que, al igual que con los textos, estamos abiertos a la recepción de partituras de flauta. En ese caso agradeceríamos infinitamente que ya estuvieran impresas definitivamente, y que nosotros lo único que tuviésemos que hacer fuese fotocopiarlas y mandarlas junto con la revista. No obstante, también podemos pasar música a ordenador, con el aviso de que es mucho más laborioso que con los textos, y que música muy complicada o muy larga (véase, una partitura tipo *Lamentation* de Hirose, pero a 6 voces y con profusión de instrumentos de percusión) puede escaparse de nuestras posibilidades.

Revista de flauta de pico, abril de 1995

Presencia de la flauta de pico y de la travesera en tres capillas musicales salmantinas: catedralicia, universitaria y de San Martín, durante el periodo 1700-1750

Mariano Pérez Prieto

A finales de la pasada década inicié, en la Universidad de Salamanca y dirigido por el Dr. Dámaso García Fraile, un trabajo de investigación sobre la actividad de las tres capillas musicales más sobresalientes de la ciudad de Salamanca: catedralicia, universitaria y de San Martín, durante la primera mitad del siglo XVIII. Mi intención era la de arrojar luz sobre la práctica musical en esta ciudad y en un periodo en el que en la mayoría de los centros europeos se produjo una importante confluencia de estilos musicales.

Entre los distintos aspectos que fueron estudiados, el de los instrumentos es de vital importancia para comprender la práctica musical desarrollada en las capillas musicales salmantinas. En este artículo vamos a referirnos a la presencia de la flauta en estas agrupaciones musicales durante la primera mitad del siglo XVIII.

La reconstrucción del papel de la flauta se hizo en base a tres fuentes de datos: instrumentos conservados en la actualidad, descripciones de instrumentos en la documentación de archivo e instrumentación empleada en las obras de música.

En cuanto al primer aspecto, en la capilla de San Martín y en la de la Universidad sólo se conservan los órganos construidos en 1709, el de la Universidad, y 1714-15, el de San Martín (1). En la Catedral, además de los órganos (2), se conserva una espléndida colección de instrumentos de viento: cinco cromornos y ocho chirimías del siglo XVI (3), un oboe del siglo XVIII y dos trompas del XIX (4). Por lo tanto, no podemos deducir de los instrumentos conservados la existencia de la flauta en ninguna de las capillas salmantinas.

Según la documentación que hemos revisado sobre las tres capillas salmantinas durante el periodo 1700-1750, lo que puede decirse en cuanto a la presencia de la flauta es lo siguiente:

- En el ámbito de las capillas universitaria y de San Martín no hay ninguna referencia a la flauta.
- En el de la capilla de la Catedral sólo hay una referencia a la flauta como instrumento integrado en dicha agrupación musical:

Otra [petición] del Liz[encia]do Fran[cis]-co Gómez, cap[ellá]n del choro, diz[ien]do [h]aver cerca de cinco años estado sirviendo en el choro con los instrumentos de violín, obue, trompa, clarín y flauta.

Archivo de la Catedral de Salamanca. Libro de Actas Capitulares, nº53, fol 43v.

En cuanto a la presencia de la flauta en las obras musicales, el proceso de recogida de información fue el siguiente:

- Se hizo el estudio sobre obras conservadas en los archivos, teniendo como primera fuente documental el catálogo de música de los mismos y, posteriormente, un estudio sobre la partitura para recoger información más concreta sobre la flauta.
- De las obras catalogadas se seleccionó una muestra representativa en base a las siguientes premisas:
  * obras completas, al menos en particella.
  * compuestas o interpretadas en 1700-1750.
  * con fecha conocida de composición.

Los resultados de esta recogida de información fueron los siguientes:

1) <u>En San Martín</u>: ausencia de datos por no conservarse en la actualidad archivo de música ni documentos referidos al mismo.

2) <u>En la Universidad</u>:
Total obras muestra: 43
Total obras con flauta: 0

3) <u>En la Catedral</u>:
Total obras muestra: 494
Total obras con flauta: 6 (1,21%)

Descripción de las obras según catálogo (5): (orden cronológico)

* <u>Obra 1</u>.- YANGUAS, Antonio. Año de 1722. Lamentación de la Feria Sexta: " Lamed. Matribus

suis dixerunt". (E-SAc, 63.10).

Partes: Tenor solo, Violín I o Flauta I, Violín II o Flauta II, Arpa (b.c.) y Clavicordio (b.c.). Fa M.

* Obra 2.- MARTÍN, Juan. Año de 1734. Villancico a la Asunción: "Ah del templo de Sión". (E-SAc, 40.4).

Partes: 8 voces en 2 coros, Violín I y II, Flauta travesera I, Clarines I y II, Órgano y Acompañamiento. Re M.

* Obra 3.- YANGUAS, Antonio. Año de 1736. Lamentación: "Aleph. Ego vir videns". (E-SAc, 63.11).

Partes: Tiple solo, Flauta I y II, Órgano (b.c.). sol m.

* Obra 4.- YANGUAS, Antonio. Año de 1742. Lamentación de la Feria Quinta: "Vau. Et egressus esta a filia Sión". (E-SAc, 63.13).

Partes: Tiple solo, Flauta I y II, Arpa (b.c.) y Clavicordio (b.c.). sol m.

* Obra 5.- MARTÍN, Juan. Año de 1745. Lamentación: "De lamentatione Jeremiae prohetae". (E-SAc. 33.10).

Partes: 8 voces en 2 coros, Violín I y II, Flauta I y II, Acompañamiento y Acompañamiento al órgano. do m.

* Obra 6.- MARTÍN, Juan. Año de 1748. Lamentación: "Vau. Et egressus est filia Sión". (E-SAc, 33.11).

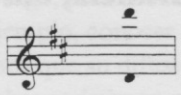
Partes: Tiple I y II, Violín I, Flauta I y II, Contrabajo y Acompañamiento. sol m.

(Fuente: GARCÍA FRAILE, D.).

En la actualidad, y como otras muchas, las obras que hemos numerado como 1 y 3 faltan lamentable e inexplicablemente del archivo, cuya catalogación fue terminada por el equipo del prof. García Fraile en mayo de 1979 (6). De un análisis de las cuatro que se conservan hemos obtenido los siguientes datos:

* Obra 2.- Especifica: **Flauta trav[eser]a**, en portada, y **Flauta trav[eser]a. Oblig[ad]a**, en particella. Tonalidad obra: Re M.

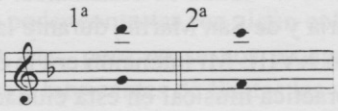
Ámbito flauta según particella:



* Obra 4.- Especifica: **Flauta 1ª y Flauta 2ª**, en particellas.

Tonalidad obra: sol m.

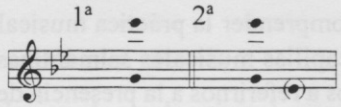
Ámbito flautas según particellas:



* Obra 5.- Especifica: **Flauta 1ª y Flauta 2ª**, en particellas.

Tonalidad obra: do m.

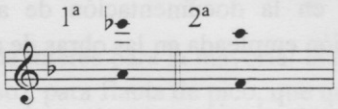
Ámbito flautas según particellas:



* Obra 6.- Especifica: **Flauta 1ª y Flauta 2ª** en particellas.

Tonalidad obra: sol m.

Ámbito flautas según particellas:



Según los datos recogidos de las tres fuentes mencionadas más arriba, la conclusión que se podría establecer en un principio es que sólo hubo flauta durante el periodo 1700-1750 en la capilla de la Catedral. Sin embargo, los datos están señalando una situación mucho más compleja que iremos exponiendo a continuación:

1) En la capilla de la Catedral de Salamanca era utilizada la flauta, al menos desde 1722 (Obra 1, Lamentación, de Yanguas).

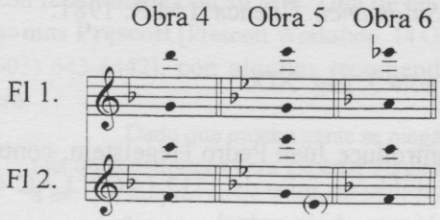
2) Las flautas utilizadas eran, posiblemente, la de pico desde 1722, y la travesera desde 1734.

3) La presencia de la flauta de pico puede demostrarse porque forma parte de la instrumentación de las

Lamentaciones de Yanguas y Martín (Obras 1, 3-6). Aunque en ninguna de estas obras se especifica sea la flauta de pico, lo deducimos por lo siguiente:

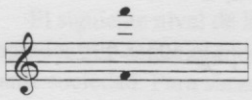
- Tonalidades empleadas: Obra 1, Fa M. Obras 3, 4 y 6, sol m. Obra 5, do m. Son tonalidades más comunes a la flauta de pico que a la travesera en la literatura general para flauta de este periodo.

- Tesituras empleadas; de las obras conservadas son:

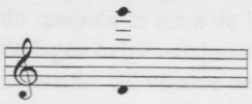


Se adaptan mejor al registro de la flauta de pico que al de la travesera:

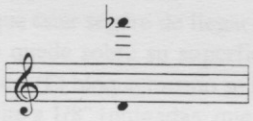
Flauta de pico contralto
(Hotteterre. Principes, 1707)



Flauta travesera
(Hotteterre. Principes, 1707)



(Quantz. Versuch, 1752)



Por la tesitura empleada en las obras salmantinas, podría tratarse de dúos de flautas contralto. La aparición, una sola vez, de un mib' en la flauta 2ª de la Obra 5ª, podría tratarse de un error por parte del compositor, de una técnica especial, o también la utilización de una flauta de voz en Re'. Los modelos de flauta empleados podrían ser perfectamente modelos barrocos pues en Salamanca hay conocimiento del oboe desde 1712 (7). Nos surge la pregunta de si hubo antes de 1722 flautas de pico en la capilla de la Catedral de Salamanca. Creo que sí, porque si de 1722 a 1750 había disponibilidad de ellas sin que constara su uso en los documentos, de 1700 a 1722 podría ocurrir lo mismo; arrojaría más luz sobre esta cuestión el estudio completo de todas las obras musicales del archivo, estudio que ha de ir precedido de un proceso de datado de las obras que ahora no lo están.

Hay tres elementos más que incrementan las pruebas de la existencia de la flauta de pico:

- Son utilizadas en las Lamentaciones de Semana Santa en un contexto y significado fúnebre y sobrenatural, igual que en numerosos casos de la música europea de la época: Henry Purcell en la odas a la muerte de Blow, J. Clarke y Henry Hall. J.S. Bach en sus cantatas 106 y 161 (8).

- Se utilizan en dúo de altos, práctica también corriente en la literatura europea para flauta de ese periodo.

- También en Salamanca la flauta de pico es un instrumento de uso excepcional y ocasional (1,21% de obras datadas entre 1700-50), como ocurre en la mayoría de las agrupaciones vocales e instrumentales profesionales de los centros europeos de ese periodo, donde el instrumento de uso corriente era el oboe (9).

4) La presencia de la flauta travesera desde 1734 queda demostrada por la instrumentación del villancico de Juan Martín de 1734 (Obra 2), donde se especifica claramente, tanto en portada como en particellas, el uso de la flauta travesera. La mención documental a la flauta en el LAC 53, fol 43 (ver pág. 3), creemos hace referencia a la travesera. Se la menciona porque su entrada fue una novedad, como lo sería también la aparición de la trompa por aquellos años, y, anteriormente (1712), la del oboe.

5) Si la flauta de pico estuvo presente en la capilla de música de la Catedral de Salamanca sin ser mencionada en los documentos, es posible que estuviera también en la capilla de la Universidad y de San Martín; en estas dos la comprobación por la música

interpretada es imposible por no conservarse, en el caso de San Martín, o difícil, en la Universidad, por interpretarse allí más música que la conservada (10).

6) La flauta (travesera) mencionada en los documentos de la Catedral lo es por ser un instrumento novedoso. Las capillas universitaria y de San Martín acusaron también a mediados de los años 30 del siglo XVIII una modernización instrumental de dimensiones algo menores que la de la Catedral debido a sus también menores posibilidades de financiación (11). El hecho de que la flauta (travesera) no aparezca en los documentos de estas instituciones puede indicar una ausencia real, derivada de esa menor capacidad de dotación instrumental de sus capillas.

NOTAS

(1) PÉREZ PRIETO, M. *Tres capillas musicales salmantinas: catedralicia, universitaria y de San Martín, durante el periodo 1700-1750*. Tesis doctoral inédita. Salamanca: Universidad, 1995.

(2) MARCOS, F. y ECHEVERRÍA, L. *Los órganos de las catedrales de Salamanca*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 1987.

(3) PÉREZ ARROYO, R. "Los instrumentos renacentistas de la Catedral de Salamanca: cromornos y bombardas". *Revista de Musicología*, VI, 1-2 (1986), págs. 373-422.

(4) BORDÁS IGLESIAS, C. en la obra colectiva, *La música en la Iglesia de Castilla y León*. Valladolid: Las Edades del Hombre, 1991.

(5) Información obtenida en base a: GARCÍA FRAILE, D. *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Salamanca*. Cuenca: I.M.R. 1981.

(6) Ver nota 5, pág. XIX.

(7) Lo introduce Juan Pedro Hegelstein, contratado por el cabildo en julio de 1712 (ACS. LAC 48, fol 235rv). Ver también nota 4.

(8) HUNT, E. *The recorder and its music*. Ed. francesa en París: Aug-Zurfluh, 1978. Págs. 49, 51, 77 y 79.

(9) Ver nota 8, págs. 49 y 72.

(10) Ver nota 1, págs. 45-51.

(11) Ver nota 1, págs. 219-222.

El cuidado de la flauta de pico: una constante duda

Traducción y comentarios, Bárbara Sela

Aprovechando el artículo de Paul Richardson sobre el mantenimiento de una flauta de pico aparecido en el número anterior de esta revista, y vista la cantidad de preguntas que ha suscitado, me ha parecido interesante abundar en un tema que a todos los flautistas parece preocuparnos (¿quizá en exceso?). Con este motivo, quiero presentar aquí un extracto de la mesa redonda de constructores de flautas de pico que tuvo lugar en junio de 1994 en el *Berkeley Festival* y que la revista *American Recorder* transcribe con el título "De la cuna al torno: el mundo según los constructores de flautas de pico".[1]

En este coloquio cada constructor dispuso de 15 min. para expresar su opinión respecto a cualquier cuestión relacionada con su arte. Una de las más enjundiosas en relación al mantenimiento de la flauta fue la de **Thomas Prescott** [Prescott Workshop, 14 Grant Road, Hanover, New Hampshire 03755, EEUU. Tel. (603) 643-5219, fax (603) 643-6442], con algunas recomendaciones francamente sorprendentes. Se expresó de la siguiente manera:

Dado que mucha gente se niega a reconocer que las flautas de pico necesitan ser limpiadas, quiero utilizar mis quince minutos para exponer algunos consejos sobre el mantenimiento de la flauta de pico que suelo ofrecer a los que adquieren un instrumento mío.

No hace falta gran cosa para obstruir un canal de aire. Los de mis flautas tienen una altura de un milímetro en la parte delantera (que es mucho, comparado con el estándar de otros), y, aún así, incluso un poco de moho puede entorpecer la suavidad del flujo de aire (alrededor de la mitad de los flautistas generan moho en sus instrumentos). Como mínimo una vez al mes, hay que sumergir la cabeza de la flauta en líquido para lavar los platos (¡antes de lavar los platos!), y limpiar el interior del canal de aire desde ambos extremos con una pluma pequeña de pájaro, para después aclararlo con agua limpia. Esto no dañará el instrumento; las flautas se rajan cuando están mojadas en su interior y secas en el exterior, ya que entonces las fuerzas que se producen son desiguales. (Solamente podría haber problemas si se dejara el suficiente tiempo el bloque dentro del agua como para que se hinchase). Si le preocupa el jabón de los platos, utilice agua limpia solamente.

El siguiente nivel de limpieza es sacar el bloque. Algunas personas opinan que nunca debemos aconsejar al comprador que saque el bloque, pero yo lo encuentro esencial ya que una flauta que se toca mucho acumula abundante suciedad. Para sacarlo, hay que usar una espiga [vara de madera] pesada, introducirla en la cabeza y luego golpear y, si hay suerte, el bloque saldrá inmediatamente. Si no, habrá que golpear más fuerte, rodeando el final de la cabeza con la mano de forma que no se golpee el borde de la abertura del fondo si se resbala. Nueve de cada diez veces saldrá con facilidad. Si aún hay dificultades, se puede dejar el bloque en el baño mientras se ducha la familia. Esto afloja el bloque, dado que al absorber humedad los diámetros grandes de la flauta se expanden más rápidamente que los más pequeños.

Se puede llegar así a esa zona con el jabón para lavar los platos y un cepillo de fregar y limpiarla, frotando también la zona de la junta. Si acaso hay problemas de hongos, yo cubro el interior con hidrógeno peróxido [agua oxigenada] usando la solución al 10% que se compra en la farmacias -más fuerte podría dañar el acabado interno. (El vinagre de sidra también es bueno para esto, si se puede soportar el olor). Dejo la flauta secar completamente y luego la aceito.

Todas mis flautas tienen la cabeza completa aceitada, por fuera y por dentro, exceptuando el bloque, que está aceitado únicamente en el extremo que da al taladro. Se debe utilizar el aceite que indique el constructor. Yo prefiero aceite de linaza hervido, pero hay que tener cuidado porque se endurece a las ocho horas aproximadamente. Lo dejo sobre la flauta unas dos horas y luego la limpio completamente, para evitar que el aceite se vigorice. Hay que estar seguro de llegar a cada hendidura del instrumento con un trapo y la uña para impedir que algo de aceite quede sobre su superficie. Esto ayudará también a cubrir la superficie externa, que está normalmente aceitada. (El bloque mismo se frota suavemente y se aceita únicamente el extremo que da al taladro, manteniendo el aceite a 1/8" [pulgadas, que equivale a 3 mm. aprox.] por debajo de la parte superior del bloque).

Para volver a montar el instrumento, se desliza muy suavemente el bloque hacia su sitio. En la mayoría de los instrumentos normales, el bloque se va haciendo más delgado desde delante hacia atrás, igual que el canal de aire. Hay que tener cuidado, ya que si se empieza a empujar en un ángulo incorrecto, se puede dañar la alineación. Para la última parte yo utilizo una espiga de 1" [pulgada, que equivale a 2,54 cm.], para no dañar la

[1]. "From Cradle to Lathe: The World According to Recorder Makers. A round-table discussion from the Berkeley Festival, moderated by Gene Murrow". *American Recorder* vol. 35, nº 4 (septiembre 1994), pp. 5-7, 21-22.

punta, pero también se pueden usar los dedos como protección. A veces el bloque puede llegar a entrar demasiado, y entonces hay que empujarlo hacia atrás y hacia delante varias veces hasta notar que se nivela perfectamente con el labio externo. Lo mismo se debe hacer si se nota que el bloque ha "caminado hacia fuera" durante un cambio de estación. Si se tienen dificultades para introducir de nuevo el bloque hasta el fondo, se puede meter en un horno a 150-200 grados [si suponemos que se refiere a grados Fahrenheit, equivale aprox. a 65-93°C] durante 5 min., y eso lo encogerá lo suficiente.

Para una limpieza temporal del canal de aire, es posible coger una tira de 4 pulgadas [10 cm. aprox.] de longitud de papel fuerte y suave de 1/8" [3mm. de grosor] y "enhebrarla" en el canal, tirando hacia cada lado intermitentemente para pulir ligeramente el chaflán delantero. Esto puede producir una enorme diferencia.

Si no se quiere sacar el bloque, también se puede intentar, cuando la flauta está seca, utilizar un cepillo para limpiar el taladro interno (pero teniendo cuidado de que la punta del cepillo no golpee contra la parte delantera del bloque). Después, se puede aceitar utilizando el método tradicional de la escobilla. Hay que recordar, sin embargo, que la mayor humedad se produce en el canal de aire y en los primeros 1/2" [1,25 cm. aprox.] del taladro, y esa es justamente la parte a la que no se puede llegar si no se saca el bloque primero y luego se aceita completamente el interior. La otra ventaja de sacar el bloque y limpiar el interior de la flauta es que no se aceitará encima de la suciedad acumulada.

La último que quiero mencionar es el *revoicing*. La mayoría de las flautas necesitarán un *revoicing*. Yo se lo hago después de tocarlas durante un par de horas y las envío con el bloque bajo, pero, aún así, necesitarán algo de atención en algún momento. Así que, si no está contento con su flauta, pida al constructor que le haga un *revoicing*, o, si el constructor no está disponible, pídaselo a un taller de confianza. No parece un buen negocio volver a mandar flautas a Europa [hay que recordar que habla desde el punto de vista americano], pero aun así, un 90% de los compradores están en Europa y Japón, y yo no tengo ningún problema enviando flautas de un lado para otro. (Es bueno preguntar al constructor cuál es la mejor fórmula para pasar el instrumento por la aduana sin pagar impuestos).

Pregunta: Siempre he oído que hay que dejar secar la flauta toda una noche después de aceitarla.

Prescott: Eso es si se utiliza un aceite que no se seca, pero el aceite de linaza hervido se vuelve espeso después de seis horas. No hay nada de malo con el aceite de linaza crudo, yo lo utilizo hervido porque la protección durará más. Es importante usar aceite fresco, porque es más fino y penetrará mejor en las fisuras de la madera. El aceite es más fresco cuanto más oscuro es.

(...)

Después de la participación de **David Ohannesian** [David Ohannesian, 106 N.W. 104th Street, Seattle, Washington 98177, EEUU. Tel. (206) 781-8517] que utilizó su tiempo para hablar sobre las consideraciones musicales a la hora de elegir un tipo de flauta u otro, **Philipp Levin** [Levin Historical Instruments, 1152 Green Pond Road, P.O. Box 407, Newfoundland NJ 07435-0407, EEUU. Tel. (201) 697-0535, fax (201) 697-0536], tras una pequeña disertación con referencia a la afinación de las flautas, volvió a retomar el tema:

Mis puntos de vista respecto al mantenimiento de una flauta de pico difieren de los de Tom [Prescott]. Yo no animo a la gente a sacar el bloque de las flautas. Muy pocas flautas vienen de la tienda con los bloques tan bien alineados como los de Tom; normalmente, tienen una cuña hacia arriba o hacia abajo hecha por aquel que hizo el último *voicing*, y el bloque no ajustará sin algunos retoques hechos por un experto. Pero si, aun sabiendo esto, se quiere sacar el bloque, es importante no hacerlo mientras esté húmedo, y no volver a intentar meterlo hasta que la flauta no esté completamente seca. (Yo no recomiendo un microondas u otros hornos, algunas veces la flauta se puede deformar o torcer).

En instrumentos comerciales, yo elimino el problema del bloque que "camina hacia fuera" poniendo una gotita de pegamento para mantenerlo en su sitio.

Tampoco recomiendo aceite de linaza hervido para aceitar las flautas porque es un barniz, puro y simple, y cambiará el acabado final decidido por el constructor en el interior del taladro. Sí que utilizo aceite de linaza hervido, pero únicamente como parte del proceso de construcción, para estabilizar las fibras en el interior del taladro. A no ser que el taladro esté perfectamente limpio (los instrumentos de Tom tienen taladros pulidos como el culito de un niño [sic]), se corre el riesgo de barnizar encima de la suciedad que se ha acumulado, así como de las pelusas de escobillas de lana-¡no se deben utilizar escobillas de lana!. Además, no se puede utilizar aceite de linaza hervido en instrumentos impregnados de cera [las flautas industriales están construidas generalmente en maderas blandas, como el arce, por lo que a menudo se tratan éstas con celulosa o son impregnadas con parafina para paliar el problema del desgaste], es mejor dejar estos instrumentos en paz.

El gran constructor de flautas Rod Cameron piensa que los instrumentos de boj deben ser tratados únicamente con aceite crudo de almendra, que nunca polimeriza. Los tratados antiguos mencionan este aceite junto al de linaza.

Me gusta la idea de Tom de utilizar un pluma para limpiar el canal de aire con peróxido [agua oxigenada]

o quizá una disolución de lejía, pero no recomiendo utilizar un trozo de papel. El papel contiene minerales que pueden tener un efecto abrasivo sobre el chaflán.

(...)

Roxanne Layton, del taller de **Von Huene** [Von Huene Workshop, Inc., 65 Boylston Street, Brookline MA 02146, EEUU. Tel. (617) 277-8690], en el que trabaja probando las flautas antes de que sean enviadas a los compradores, opinó así:

Estoy de acuerdo con Phil [Levin] y recomiendo no sacar el bloque de la flauta. La madera de cedro es muy blanda, y muchos bloques llegan a nuestro taller con incisiones de uña. También me encuentro con trozos de pluma o de papel de fumar que se han quedado pegados al canal de aire. La más mínima mota de polvo puede afectar al sonido.

(...)

Y el debate siguió así:

Pregunta: ¿Y utilizar aceite de almendra para las flautas?

Ohanessian: Yo he utilizado aceite de almendra, pero es un aceite que se endurece, por lo que hay que tomar precauciones. Hay un museo en Europa donde permiten a la gente tocar las flautas durante largo rato, pero el conservador se niega a aceitarlas mientras no lo sepa *todo* acerca de las propiedades de los aceites. La polémica continúa.

Levin: En el primer artículo del Gemeente Museum [Museo Municipal de La Haya (Holanda), en el cual se conservan algunas flautas de pico antiguas] acerca de este tema, se recomendaba únicamente aceite de cacahuete, que resultó ser malísimo. Se vuelve chicloso, se enmohece, tiene el ph equivocado, se vuelve rancio. Pero durante una temporada todo el mundo lo utilizaba debido a este artículo. No sé si el aceite de almendra tiene el mismo efecto que la madera de almendro, pero ésta puede producir fuertes reacciones alérgicas.

Boudreau [Jean-Luc Boudreau, C.P. 3044, Succ. Youville, Montréal (Québec) H2P 2Y8, Canadá. Tel. (514) 524-1872, f ax (514) 979-4551]: Yo he empezado a utilizar aceite crudo de aleurita [árbol de aceite]. Es impermeable al agua y resistente a los ácidos. Pero lo tengo que quitar antes de que pasen cinco minutos desde que expongo la flauta al aire.

Sirva esta "polémica" sobre el aceite que se debe utilizar como botón de muestra de la diversidad de opiniones que existe en cuanto a este y otros aspectos relacionados con el mantenimiento de la flauta de pico. Todos nos habremos preguntado alguna vez a quién debemos hacer caso; cada constructor recomienda cosas distintas, ¿debemos entonces utilizar para cada flauta un método distinto de cuidado, o hacer un *potpourri*, o variar cada año, o quizá inventarnos el nuestro propio...?

Parece interesante, o incluso necesario, por ello, que cada uno de nosotros tenga una idea lo más clara posible sobre cómo es su instrumento, cómo funciona, de qué esta fabricado, etc., así como que escuche la mayor cantidad de opiniones especializadas que pueda, y sobre todo, que conozca su fundamento, para poder decidir por sí mismo un método válido para el cuidado de sus instrumentos.

Además de los consejos de los constructores de nuestras flautas, que muchos envían por escrito en forma de precisas instrucciones, existen valiosas publicaciones respecto al asunto que nos ocupa.

El texto más completo sobre la materia, que incluye también sugerencias para resolver problemas básicos de afinación, es:

•Brown, A., *The Recorder, A Basic Workshop Manual*, Dolce, Brighton, 1989, 45 pp., DOL 112

También existen las siguientes:

•Kottick., E.L., *Tone and Intonation on the Recorder*, McGinnis & Marx, Nueva York, 1974, 28 pp.

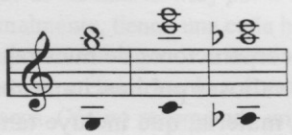
•Bouterse, J., *Die Blockflöte: Tips für Anschaffung und Plege, Stimmkorrekturen, Reparaturen* [La flauta de pico: consejos para la compra y el cuidado, correcciones de afinación y reparaciones], Celle, Moeck, 1992, 80 pp. ISBN 3875490401. Existe además un resumen en inglés del libro en *FoMRHI Quarterly* nº 63 (abril 1991) Comm. 1052, pp. 33-37

Según Richard Griscom y David Lasocki (*The Recorder: A Guide To Writings about the Instrument for Players and Researchers*, Garland, Nueva York, 1994), existen también los siguientes artículos referentes a la materia; tratan asuntos como los tipos de madera, la forma de aceitar el taladro, maneras de resolver problemas de condensación, cómo empezar a tocar un instrumento nuevo, tratamiento de los corchos o hilos de las juntas, métodos para variar la afinación del instrumento, etc.

•Dohot, J. "Entretenir une flûte: Jean-Joël Duhot a rencontré Claire Soubeyran". *Flûte à bec & instruments anciens* 20 (1986), pp. 3-7
•Dohot, J. "S.O.S. flûte à bec: Jean-Joël Duhot a rencontré Irène Oki". *Flûte à bec & instruments anciens* 22 (1987), pp. 2-5
•Geiger, G. "The Compleat Recorder Para-Medic; or, How to Put a Recorder In Trim While Keeping Your Sanity, Part 1". *The Recorder: Australia's Journal of Recorder and Early Music* 15 (junio 1992), pp. 19-23
•Hunt, E. "Looking after Your Recorder". *Recorder & Music* vol. 7, nº 6 (junio 1982) pp. 144-45; vol. 7, nº 7 (septiembre 1982) p. 168; vol. 7, nº 8 (diciembre 1982), pp. 196-97
•Jacobs, G. "Enkele tips voor het onderhoud van historische houtblazers". *Musica Antiqua* vol. 3, nº 1 (febrero 1986), pp. 13-14, 19-20
•Levin, Ph. "Oiling recorders". *The American Recorder* vol. 23, nº 1 (febrero 1982), p. 27
•Saunders, G. "Recorder care and Playing-in". *Continuo* vol. 3, nº 3 (diciembre 1979), pp. 4-9
•Simmons, T. "The good oil -what *really* happens when you oil your recorder?" *The Recorder: Australia's Journal of Recorder and Early Music* 17 (septiembre 1993) p. 15-22. Fue reimpreso en *FoMRHI Quarterly* nº 74 (enero 1994), Comm. 1228, pp. 59-63
•Stern, C. "A Brief Workshop Manual For Recorders". *Early Music* vol. 7, nº 3 (julio 1979), pp. 359-65
•Von Huene, Fr. "Recorder Clinic". *The American Recorder* vol. 4, nº 1 (febrero 1963), pp. 5-6; vol. 4, nº 3 (agosto 1963), pp. 10-11
•Wyatt, Th. "Recorder Surgery". *Recorder and Music Magazine* vol. 4, nº 3 (septiembre 1972), pp. 86-87

FE DE ERRATAS del nº1

En la página 3 (en la reedición está corregido), 3er ejemplo musical de la columna derecha hay una errata que es importante señalar: los sonidos resultantes de las terceras mayores no son los que aparecen sino los siguientes (dos octavas por debajo de la nota inferior, tal y como dice el texto):



En el texto sobre las terceras menores (en la reedición está corregido), pág. 3, columna derecha 4º párrafo, donde dice (5-1=4) debería ser **(6-5=1)**, ya que la tercera menor se encuentra entre los armónicos 5 y 6 (mi y sol).

En la pág. 11 (artículo de A. Rowland-Jones), en el texto debajo de la figura 1, donde dice: "(...) nuestro instrumento fue originalmente "inventado" a finales del **siglo XVI** (...)", debería decir **siglo XIV**.

Educación Musical y Flauta de Pico

Ángel Müller Gómez
Profesor Titular de Música de la Facultad de Cas de la Educación de la Universidad de Cádiz

Desde hace más de 60 años, con la propuesta pedagógica de Carl Orff en su "Música para niños", el empleo de la flauta dulce se ha venido extendiendo por todos los países, e insertándose dentro de la sociedad como un instrumento "popular".

Es evidente que esta popularización no contribuye necesariamente a un conocimiento técnico, profundo y profesional del instrumento. Sin embargo, creemos que el conocimiento elemental (a veces deficiente) que muchos de los jóvenes españoles tienen de la flauta de pico, se debe a esa inclusión de la misma en el sistema educativo. Y es justo reconocer que gracias a ella, se han descubierto muchas vocaciones musicales y aficiones por este instrumento. Prueba de ello es el aumento progresivo de matrículas en los Conservatorios, para la asignatura de Flauta de Pico.

Una vez aceptado este hecho, debemos situar en su justo lugar a este instrumento dentro de la Educación Musical. Ésta va destinada a toda la sociedad y no exclusivamente a futuros músicos, y aunque el objetivo final sea la alfabetización musical, ésta deberá ser la consecuencia de una vivencia musical previa.

El Orff-Schulwerk está basado en la actividad y la expresión musical, y no en la teoría y la aplicación de reglas. Se aprende música haciendo música. La flauta de pico está dentro del instrumental escolar propuesto en este sistema pedagógico, junto a los instrumentos de percusión. Xilófonos, metalófonos, carillones, membranófonos, idiófonos, y una variadísima "pequeña percusión", en la que se incluyen instrumentos construidos por los propios alumnos, conforman, junto a la familia de las flautas de pico y algunos instrumentos ocasionales (guitarra, piano, cello, contrabajo, etc.), lo que se ha dado en llamar Orquesta Escolar. Dentro de ésta, la flauta de pico completa la estructura sonora y da una horizontalidad a los ostinatos rítmicos-armónicos. Así mismo, otros pedagogos musicales como Willems, Kodàly, Dalcroze, Martenot, etc., la han incluido en sus Métodos en mayor o menor medida.

Pero no podemos olvidar que la función que ejerce todo este instrumental dentro del Orff-Schulwerk y en los métodos activos musicales, no es más que la de un medio para lograr el desarrollo global y armónico de las capacidades musicales, en el sentido más amplio. La voz, en sus aspectos expresivos y musicales, es el primer instrumento a desarrollar. A continuación el movimiento corporal: expresión, danza y percusión corporal. Y por último, aunque no necesariamente en este orden, los instrumentos. Naturalmente, si estos principios pedagógicos junto con la creatividad y la globalidad no son respetados, se puede llegar a un abuso y mal empleo de los instrumentos y dar lugar a situaciones absurdas como la sustitución del canto por la flauta.

En cuanto a la música en los niveles obligatorios, desde la Ley de Educación de 1.970, está presente en los Programas Oficiales. Esto supuso una novedad en la historia de la educación musical española, ya que se incluía por vez primera de "derecho" en dichos Programas, al menos con un carácter renovador en cuanto a la concepción de la misma y de su metodología. Allí estaba presente la flauta dulce, al igual que en los Programas Renovados de 1.981, y en los de la actual LOGSE. Sin embargo de "hecho", la realidad de nuestros Centros es muy distinta, ya que hasta la creación de la figura del Maestro Especialista en Educación Musical, esta materia ha sido impartida en muchos casos por maestros generalistas, o especialistas en otras áreas.

La formación musical de nuestros maestros también ha ido evolucionando con el tiempo. Salvo el paréntesis del Plan 1.931, que pretendía dotar al futuro maestro de los medios necesarios para estimular la sensibilidad artística de los niños, más que en formar profesionales de la música; hasta el Plan 1.967 no se vuelve a hablar de método activo y de conocimiento instrumental (incluyendo nociones de flauta dulce). Dentro del Plan 1.971, algunas Universidades atendiendo la demanda social, implantan el Título de Profesor de E.G.B. - Especialista en Ed. Musical. De estas Universidades, la de Cádiz es la pionera en el curso 90-91, por lo que en el presente curso sale la 3ª promoción. Los actuales títulos de Maestros también incluyen el de Especialista en Educación Musical, con incidencia en toda la Enseñanza Primaria. Así pues, hasta fechas muy recientes, la formación de los maestros no podía incluir una

profundización en el estudio de la flauta de pico, ya que la Música sólo estaba presente en una asignatura que debía recoger todos los aspectos musicales.

Actualmente en la mayoría de las Universidades españolas la Flauta de Pico está incluida en las asignaturas de Educación Instrumental I y II (plan antiguo), y Formación Instrumental y Agrupaciones Musicales (nuevo plan), compartiendo el programa con guitarra o teclado y percusión escolar.

A modo de muestra, resumimos a continuación el programa de examen de flauta de pico de la asignatura de Educación Instrumental II, que se imparte en la Facultad de C^as^ de la Educación de Cádiz, en 3° de la Especialidad de Ed. Musical, durante el presente curso:

Solfeo Instrumental: 3 lecciones últimas de los métodos de solfeo 1° y 2° de H. Eslava.- Repentización hasta 3 alteraciones y dificultad similar a las lecciones.- Transporte de una melodía sencilla.

Técnica: Escala cromática en 2 octavas.- Escalas diatónicas, arpegios, y escalas mayores por 3as, hasta 4 alteraciones, practicando diversas articulaciones.- Responder a cuestiones teórico-técnicas.

Estudios y obras a solo: 4 piezas de distinto autor elegidas entre 6 apartados que incluyen obras y estudios de: Ton van der Valk, Joannes Collette, Mario Duschenes, Román Escalas, Trinitty College of Music y Pierre Paubon.

Conjunto instrumental: 1 dúo para flauta y guitarra o piano, 1 dúo para flautas, 1 trío o cuarteto, y 1 montaje didáctico-instrumental con play-back, a elegir entre obras de E. Satie, F. Sor, A. Nörminger, S. Rosenberg, A. Holborne, G.Ph. Telemann, H. Oey, B. Britten, H. Mönkemeyer, J.S. Bach, A. Vinci, P. Escudero, G.L. Guinot, etc.

La flauta dulce en la Ed. Primaria: Presentar un trabajo sobre la historia de la flauta de pico, su técnica, métodos, utilización pedagógica, programación de lecciones y actividades para Ed. Primaria.

A lo largo del examen el alumno deberá demostrar un dominio suficiente en la flauta de pico contralto o tenor, además de la soprano.

En cuanto a la digitación, se explican y trabajan las dos con la flauta soprano, y sólo la barroca con las otras flautas de la familia.

La experiencia adquirida con las tres promociones antes citadas, nos permite augurar una mejora en la calidad de la Educación Musical que se imparte en los Centros, incluyendo el conocimiento de la Flauta de Pico, así como un aumento progresivo del interés por el instrumento, tanto por parte del profesorado y alumnos de Música de las Escuelas de Magisterio o Facultades, como de los propios maestros y alumnos de Primaria o Secundaria.

Tarifas de publicidad en la Revista de Flauta de Pico

página entera	2000 Ptas.
1/2 página	1400 Ptas.
1/4 de página	700 Ptas.

Reflexiones sobre la flauta Ganassi

Paul Richardson

En Fontego, Italia, cerca de Venecia, nació Sylvestro Ganassi, instrumentista y autor de dos tratados. Sobre su vida sabemos que fue empleado como instrumentista por la *Signoria* de Venecia y probablemente escribió música cortesana para los Dogos y litúrgica para la Basílica de San Marcos.

Ganassi editó y publicó con su propia imprenta un tratado, "Regola Rubertina" (Venecia, 1542), para viola da gamba y otro para flauta de pico, "Opera Intitulata Fontegara" (Venecia, 1553) (Fig. 1), con una dedicatoria manuscrita a Su Más Ilustre y Serena Alteza Andrea Gritti, Príncipe de Venecia (Fig. 2). La mayoría de los tratados de instrumentos del siglo XVI son resúmenes semi-enciclopédicos. Sin embargo, el método de Ganassi destaca de los demás por su detalle y sutileza. Ofrece todos los aspectos más sofisticados sobre la técnica: cómo producir un sonido bello, reglas de articulación, cómo improvisar y, lo que es más importante, enseña que la técnica debe ser subordinada a la expresividad. En fin, creo que el libro debe ser considerado como punto de partida para cualquier estudio serio en cuanto a la ejecución musical fidedigna del siglo XVI.

"Fontegara" nos expone los principios para tocar un instrumento de viento, tratando de las maneras de control de aire así como de los tipos de articulación. Pero sobre todo, el método presenta unas tablas de *passagi* dedicadas a la aplicación de una línea melódica, lo cual subraya el estimado valor que tenía el hecho de saber glosar tanto para los *amateurs* como para los flautistas profesionales. Además nos explica cómo trinar semitonos, tonos enteros e intervalos de terceras (Fig. 3), varios tipos de articulación de doble ataque y cómo sacar la amplia gama de más de dos octavas con una flauta de pico (Fig. 4).

Fig. 1. La portada de "Fontegara". ¿Están usando estos tres flautistas instrumentos capaces de realizar los ejercicios contenidos en este método?

Aunque la edición moderna de "Fontegara" apareció en el año 1956, no hubo respuesta por parte

de los constructores en cuanto a la búsqueda de la flauta Ganassi hasta los años 70. Analizando cuidadosamente el grabado que aparece en la portada de su tratado y asumiendo que el exterior de las flautas

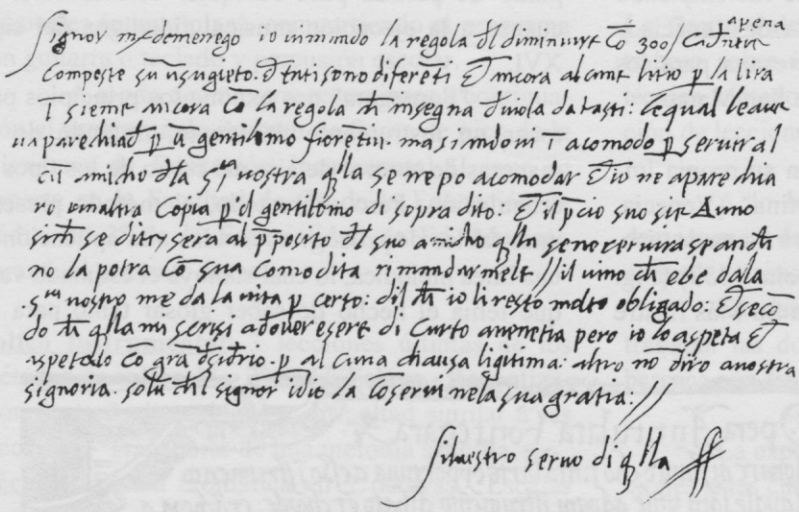


Fig. 2. Una dedicatoria de Ganassi al Príncipe de Venecia.

tiene algo que ver con el taladro interior (que no es lo normal cuando se trata de flautas renacentistas) y con el apoyo de la tabla de digitación, empezaron a revisar los planos de instrumentos renacentistas ya medidos y a visitar los museos con un enfoque más agudo.

Para establecer si el instrumento era el buscado, un buen punto de partida fue que el instrumento pudiera responder a tres notas: la fundamental (01234567), su octava (02) y la segunda octava (Ø1Ø234567). Si las dos octavas estaban afinadas, las probabilidades de que el instrumento fuera del tipo Ganassi serían muy altas.

Raras veces he visto una flauta renacentista sellada con el nombre de su constructor. Digo instrumento tipo Ganassi ya que realmente no tenemos hasta la fecha ningún instrumento certificado y sellado con el nombre de Ganassi para poder copiar. Sin embargo, existe una flauta anónima en el Kunsthistorisches Museum de Viena clasificada con el número C8522 que parece ser, por lo menos, el tipo de flauta que Ganassi describe en su tratado, ya que responde a las digitaciones de su libro y ofrece una amplia gama de más de dos octavas. El interior es cilíndrico, abriéndose en el pie una campana de aproximadamente un tercio más amplia que el diámetro del resto del instrumento.

El instrumento tiene una enorme raja a lo largo de la cabeza en la zona del canal y le falta un trozo considerable del *labium* (bisel) pero, a pesar de todo y de las consecuencias de unos 400 años, suena tan bien que no parece afectarle todo ello. La potencia y equilibrio de los bajos son extraordinarios comparados con las flautas modernas semi-barrocas que hemos utilizado para aprender. El exterior puede parecer más bien simple, pero al verla detenidamente uno se da cuenta de la elegancia que expresa. Su forma es tan simple de líneas como elegante, tan sencilla como bella, lo que revela la personalidad de un tornero entre artesano y artista tan individualista y personal como

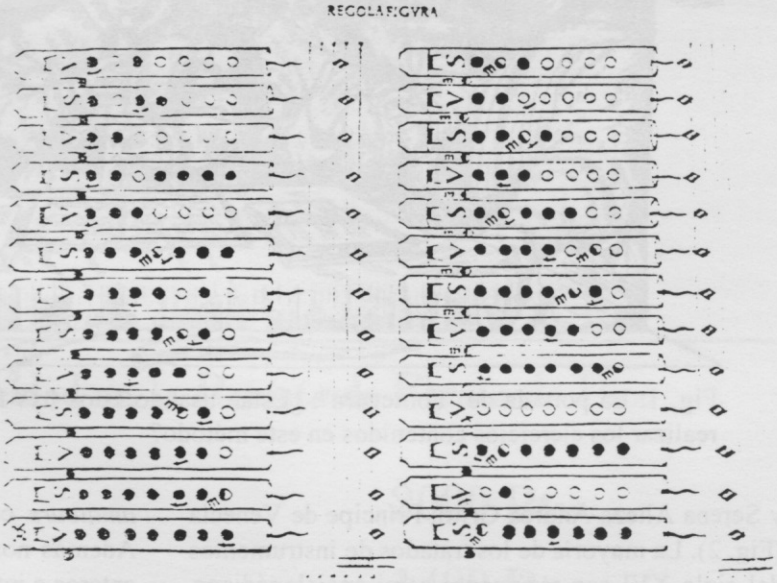


Fig. 3. Tabla de trinos.

la propia caligrafía. Una impresión que es reforzada aún más cuando se intenta hacer una "copia". Limpieza y precisión de línea y sencillez son los adjeti-

vos que se me ocurren para describir algo de verdadera calidad. En fin, el que hace una copia de este instrumento encuentra que se expresa en un intento exhaustivo de reproducir fielmente algo que fue hecho con personalidad, duende y maña, lo que es una contradicción, no siendo el camino otro, que el de intentar desarrollar mañas similares a aquéllas de los artistas renacentistas de manera que la línea exterior y el interior es decir, el aspecto y el sonido, lleguen a ser una expresión legítima del copiador, aunque sea guiado por una establecida forma externa de un determinado tipo de flauta antigua.

Tuve la suerte de acompañar al Catedrático de flauta de pico del Conservatorio de Viena y a Alec Loretto, mi mentor, maestro y amigo a una visita al Kunsthistorisches Museum en el año 1987. Fue una gran oportunidad para mí ir acompañado por tan ilustre pareja, ya que me permitió coger, inspeccionar, fotografiar y tocar algunas de las más valiosas flautas originales. Si tienen la oportunidad de ir a Viena no dejen de visitar este museo, ya que posee un fondo impresionante, no sólo de instrumentos de viento sino de todo tipo de instrumentos antiguos. A primera vista puede parecer extraño ver la oferta de muchos constructores de una Ganassi afinada en Sol sostenido. Pero lo que ofrecen es una copia de la famosa flauta C8522, aunque por lo general la oferta incluye cuerpos en 440 Hz. y 415 Hz. La tesitura de una flauta en sol sostenido añade riqueza a un concierto con flautas barrocas en 415 Hz. y, además, el hecho de estar un tono más alto no presenta problemas en cuanto a la afinación. La verdad es que si uno mantiene el mismo diseño interior con la flauta Ganassi se pueden hacer sopranos, tenores y bajos en casi cualquier tonalidad, cosa que no se puede hacer con una flauta barroca porque el hecho de subir más

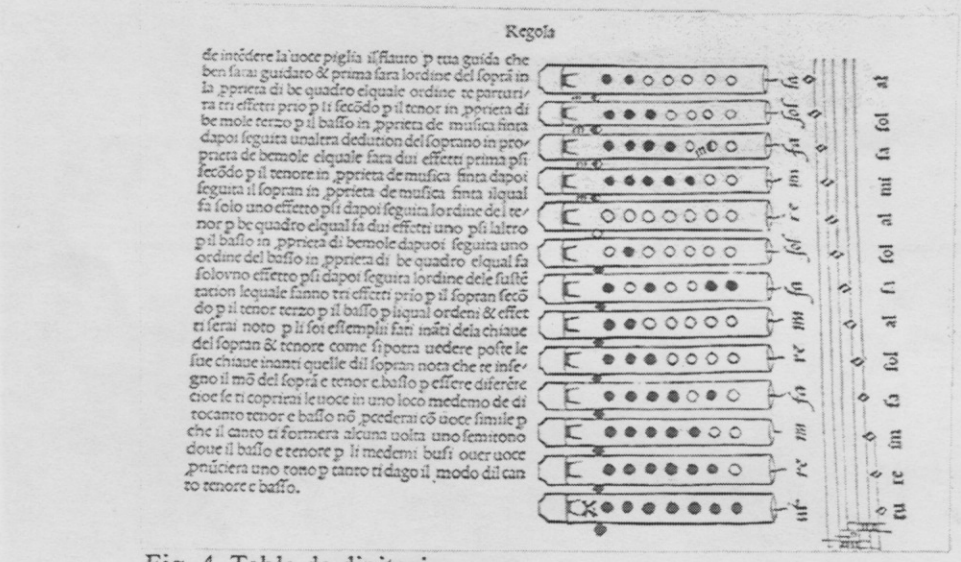


Fig. 4. Tabla de digitaciones.

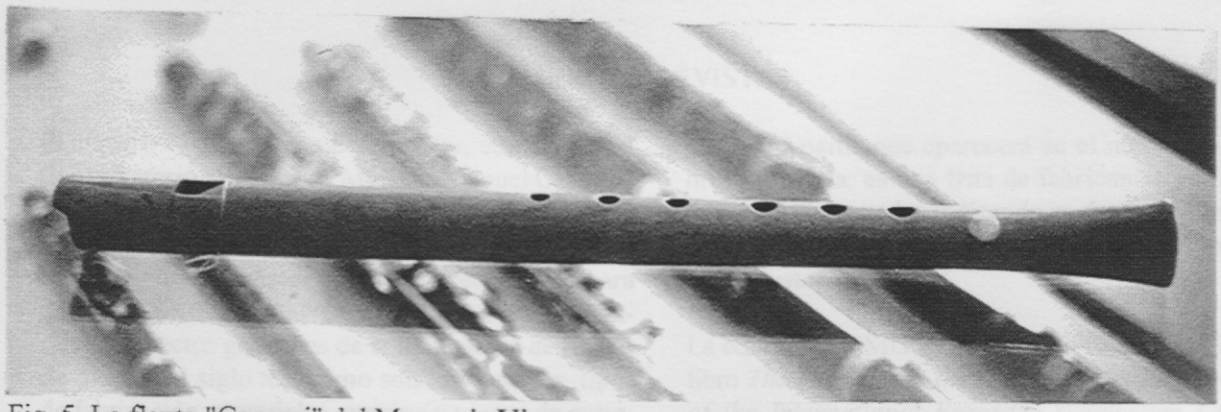


Fig. 5. La flauta "Ganassi" del Museo de Viena.

que un semitono empieza a perjudicar el sonido.

Hay muchas preguntas que tendrán que esperar sus debidas respuestas. ¿Por qué sólo hay una superviviente de la época, si está claro que estaban siendo utilizadas, según la descripción que se hace en el capítulo 4 del tratado de "Fontegara"? ¿Dónde están los otros instrumentos tipo Ganassi?...

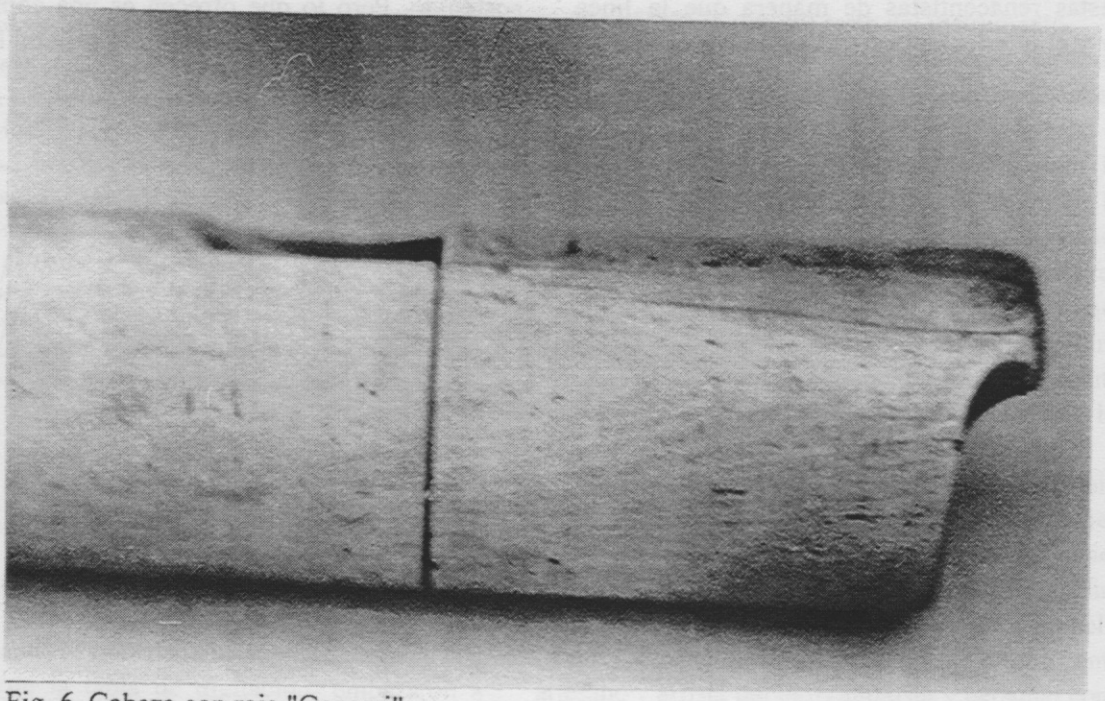


Fig. 6. Cabeza con raja "Ganassi"

NOTICIAS

EL *CONSERVATORIO PRIVADO DE MÚSICA DE SANTA CRUZ DE TENERIFE* CONVOCA LA PLAZA DE PROFESOR DE FLAUTA DE PICO PARA EL CURSO 1995-96.
REQUIERE TITULACIÓN SUPERIOR, VALORARÁ EXPERIENCIA PEDAGÓGICA DEMOSTRADA Y OFRECE INTEGRACIÓN EN PLANTILLA, CON CONTRATO CON ALTA EN LA SEGURIDAD SOCIAL.
LOS INTERESADOS DEBEN ENVIAR SU CURRICULUM VITAE CON TELÉFONO, DIRECCIÓN Y FOTOCOPIA COMPULSADA DEL TÍTULO A:
C/ MÉNDEZ NÚÑEZ, 18
32820 SANTA CRUZ DE TENERIFE.
TEL Y FAX: 922-271566

Sigue en vigor la oferta de trabajo del Conservatorio Privado de Santa Cruz de Tenerife. El conservatorio está integrado en el plan L.O.G.S.E. y depende educativamente de la autonomía canaria. Este año, en esa comunidad se ha implantado el 4° curso. Al ser un conservatorio de nueva creación, la flauta nunca ha sido impartida hasta la fecha.

PARTITURAS:

La editorial S.P.E.S. ha publicado la versión facsímil de las *Sonate Metodiche a violino solo o flauto traverso Op. XIII* de Telemann, Monumenta Musicae Revocata n° 14, precio 50.000 liras. Esta misma editorial prepara la edición de los *XII solos for a violin or flute* de Mancini, Strumentalismo Italiano n° 77, 25.000 liras.

Alamire va a publicar en invierno de este año *Airs Anglois, Livre Quatrième* WQ 5529, que contiene *divisions* y sonatas francesas e italianas. Precio $9.- o 290 francos belgas. También publicará en breve los *Essercizii Musici overe dodeci soli e dodeci trii a diversi stromenti, Hamburg 1739-1740* WQ 7115 de Telemann. 3 vols., 138 pp., precio $39.- o 1250 francos belgas.

La editorial francesa J.M. Fuzeau Facsimiles ha publicado recientemente *Il pastor Fido* de Chédeville -atribuido a Vivaldi- (ref. 0745, 64 pp.) y va a sacar en breve la *Première suite de pièces à deux dessus sans basse continue, 1712* -primera suite para dos flautas sin bajo- de Hotteterre. Envían catálogo gratis.

Amadeus/Schott (BP 360) ha publicado una nueva edición de las *Sonatas* para flauta de pico de Händel a cargo de Winfried Michel. El precio en libras esterlinas es de £13,75.-

LIBROS Y REVISTAS:

El número 2 de la revista *Diferencias*, editada por el Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo" de Sevilla, que se publicará previsiblemente en mayo o junio de este año, incluye la 1ª parte del articulo titulado *Fabricantes de flautas de pico* de Bárbara Sela y Guillermo Peñalver. En esta 1ª parte se repasan los aspectos generales de la fabricación de flautas de pico en el siglo XX, como son los modelos, tipos de fabricación, materiales, precios y plazos de entrega. La 2ª parte, que aparecerá en el número 3 de la misma revista, es una lista de fabricantes en la que éstos son presentados indicando su datos más importantes. La revista se puede obtener en el propio Conservatorio.

La editorial STIMU va a publicar a finales de 1995 el libro *The Recorder in the 17th Century, Proceedings of the International Recorder Symposium Utrecht*

(91) 890.68.48
Apdo. 151
Madrid 28200

SCORDATVRA

Flautas de pico & partituras

Todo comenzó a partir de una pregunta que nos hacemos todos los músicos profesionales y amateurs de España. ¿Porqué será tan caro y complicado conseguir partituras e instrumentos sin tener que escribir al extranjero?
La respuesta fue ponernos en contacto con todas las casas especializadas en nuestro instrumento, papeleo, muchísimo trabajo y ...**MAGIA!!!!!**

Hicimos un pedido y tardó poco. Se vendió todo inmediatamente y todos nos preguntaron como habíamos logrado conseguir precios tan bajos. Fue fácil: simplemente cobramos lo que indica el catálogo. Esperamos que la bienvenida de **Scordatura** sea una realidad en el mundo musical español y que seas uno más de nuestros apreciados clientes.

Se acabaron los problemas para encontrar la partitura que buscas. Nosotros la encontramos y te la mandamos al precio de catálogo y, aunque parezca mentira, rápido. Tenemos las últimas novedades de flauta de pico de muchas editoriales. También representamos a varios constructores de flautas de pico a precios inmejorables y con un servicio que sólo nosotros, que también somos flautistas, podemos ofrecer.

◄no olvides mencionar tu nombre, dirección y teléfono►

Por supuesto no disponemos aquí del espacio suficiente para publicar un catálogo pero te lo podemos mandar sin cargo alguno. Puedes solicitarlo por teléfono al **(91) 890.68.48** o por carta al **Apartado de correos de Madrid 28200 Nº 151**. El ***Catálogo*** personalizado de flauta de pico consta de tres secciones: ***Instrumentos, Partituras y Segunda Mano***. Claro que muchos de vosotros toca otros instrumentos o conoce gente que lo hace. Pues nosotros también hemos pensado en ellos y tenemos catálogos de casi todos los instrumentos antiguos, modernos y futuros.
Aquí va la lista (y todavía faltan) de constructores:

- DOLMETSCH
- HEINZ RÖSSLER
- HERBERT PAETZOLD
- JOHN HANCHET
- MOECK
- PETER KOBLICZEK
- STEPHAN BLEZINGER

Y aquí la lista (aunque parezca increíble, también faltan) de editoriales:

- ALAMIRE
- ALPHONSE LEDUC
- ARNALDO FORNI
- AUGUSTE ZURFLUH
- AUTOGRAPHUS MUSICUS
- BARENREITER-VERLAG
- BOETHIUS PRESS
- BOOSEY & HAWKES
- BREITKOPF & HÄRTEL
- DOBLINGER
- DONEMUS
- DOVER PUBLICATIONS
- EDITIONS SALABERT
- EDIZIONI SUVINI ZERBONI
- ERNST EULENBURG
- FABER MUSIC
- FALLEN LEAF PRESS
- GËRARD BILLAUDOT
- HEINRICHSHOFEN
- HUG & CO., MUSIKVERLAGE
- J.M. FUZEAU
- JOED MUSIC PUBLIC.
- KING´S MUSIC
- LIBRERIA MUSICALE ITALIANA
- LONDON PRO MUSICA
- MOECK
- MUSICA RARA
- MUSISCA
- SAUL B. GROEN
- MUZIEKUITGEVERIJ XYZ
- NORTON
- NOVA MUSIC
- OSSIAN PUBLICATIONS
- PAN VERLAG
- PETERS
- PHYLLOSCOPUS
- RICHARD SCHAUER
- S.P.E.S.
- STEINER & BELL
- UNITED MUSIC PUBLISHERS
- UNIVERSAL EDITION

1993 (David Lasocki, ed.), con artículos de Bartold Kuijken, David Lasocki, Thiemo Wind y otros. Una reseña de este simposium realizada por un corresponsal de *The Recorder Magazine* (vol. 13 nº3, diciembre de 1993, pp. 84-86) dejaba entrever opiniones novedosas que generarán controversia.

Continúa disponible la versión revisada y ampliada del libro *Del portar della lingua negli instrumenti di fiato* de Castellani y Durante, S.P.E.S., Collana di Studi, 30.000 liras.

La American Recorder Society ofrece una lista de discos de flauta titulada *A Discography on the Recorder* realizada por Scott Paterson y David Lasocki y publicada en 1989. Consiste en una base de datos donde los registros están listados según las siguientes entradas: título del disco, obra, flautista/s, fabricantes de las flautas utilizadas, otros intérpretes y autores de las notas. Sería interesante completar esta lista. ¿Quién se anima?

CONGRESOS:

La E.R.T.A. (European Recorder Teacher's Association, U.K.) se reúne el viernes 2 de junio de 1995 en Little Benslow Hills, Hitchin, Hertfordshire, Inglaterra. Se tratarán temas relacionados con la enseñanza de la flauta y habrá conferencias a cargo de Th. Wind, A. Davis, M. Mezger, etc. Más información: Barbara Law, 69 Bollobridge, Acton, London W3 8AX, Reino Unido. Tel. 0181-993-4103

DISCOS:

Bach, *Brandenburg Concertos BWV 1046-1051*. TAFELMUSIK, Dir. J. Lammon. Sony Classical Vivarte S2K66289. 2 Cd's 90', DDD

Francesco Barsanti, *Sonate a flauto solo con basso, op. 1 (1724)*. ARCADIA, Christoph Ehrsam, flauta; E. Brandao, viola da gamba; A. Cremonesi, clave. Symphonia SY93S18 63'45". Grabado en junio de 1993.

Charpentier, *Leçons de Ténèbres. Office du Mercredi Saint*. IL SEMINARIO MUSICALE, Dir. G. Lesne, Pierre Hamon y Sébastien Marq, flautas; C. Greuillet y C. Pelon, sopranos; G. Lesne, alto y Chr. Purves, bajo. Virgin Veritas VC5451072. Grabado en abril de 1994. 63'52", DDD

Charpentier, *Leçons de Ténèbres. Office du Jeudi Saint*. IL SEMINARIO MUSICALE, Dir. G. Lesne, Pierre Hamon y Jean-Pierre Nicolas, flautas; S. Piau, soprano; G. Lesne, alto; I. Honeyman, tenor y P. Harvey, bajo. Virgin Veritas VC5450752. Grabado en abril de 1993. 63'13", DDD

Charpentier, *Leçons de Ténèbres. Office du Vendredi Saint*. IL SEMINARIO MUSICALE, Dir. G. Lesne, ?, flautas ?; A. Mellon, soprano; G. Lesne, alto; I. Honeyman, tenor y J. Bossa, bajo. Virgin Veritas VC7592952

No es una novedad, pero nos ha parecido interesante reseñar aquí, dada su utilidad para los estudiantes de flauta, que sigue en el mercado el cd del tipo *minus one* con el **bajo continuo** de las sonatas en Sol m., La m., Do M. y Fa M. de Händel. Está interpretado por S. Petrenz, clave y Gr. Johns, cello. El diapasón es La=440 Hz. **Händel**, *4 Sonaten*. Music Partner MP 4552. Producido en 1991. 40'10", DDD

Alessandro Scarlatti, *Sinfonie di Concerto Grosso, Concerti per Flauto Dolce*. MUSICA ANTIQUA TOULON, Dir. y flauta, Christian Mendoze. Pierre Verany PV 795031

Telemann, *Trio Sonatas (15) & Quartets (4)*. Kees Boeke y Walter van Hauwe, flautas; H. de Vries, oboe; A. Harnoncourt y A. Mitterer, violines; W. Möller, cello y B. van Asperen, clave. Teldec 45009-97455-2. Grabado en 1978 y 1981. CD 1 57'11", CD 2 55'10", CD 3 58'23", ADD

Vivaldi, *Concertos for flute*, Rv 104 "La Notte", 433 "La Tempesta di Mare", 428 "Il Gardellino", 106, 108, 443 y 441. DRESDEN BAROQUE SOLOISTS, Dir. P. Schreier, Eckart Haupt, flauta de pico y travesera. Berlin Classics BC 1002-2. Grabado en 1990. 69', DDD

Vivaldi, *Basson Concertos, Concertos for Wind & Strings*, incluye los conciertos en Sol m. Rv 576 y 577 "Per l'orchestra di Dresda". THE ACADEMY OF

ANCIENT MUSIC, Marion Scott y Barnaby Robson, flautas. L'Oiseau-Lyre 436 867-2. Grabado en junio de 1992. 58'01", DDD

Vivaldi, *Concerto alla Rustica & other concerti*, Concerto en Do m. Rv. 441. MUSICA AD RHENUM, Dir. J. Wentz, Peter Holstlag, flauta. Vanguard Classics 99026. Grabado en julio de 1992

Machaut and his time, 14th Century French Ars Nova. Obras de Machaut, Landini, Vaillant, Anthonello de Caserta y anon. ALBA MUSICA KYO ENSEMBLE, Dir. T. Satoh, Taka Kitazato, flauta. Channel Classics CCS7094. Grabado en junio de 1994. 60'15"

D'amor ragionando, Ballades of the neo-stilnovo in Italy, 1380-1415. MALA PUNICA: Pedro Memelsdorff, flauta; J. Feldmann, soprano. Arcana

Musica Mediterranea. Obras de Willaert, Nola, Ortiz, Mudarra, Barberiis, Valderrábano, A. Valente, Molinaro, Picchi, Piccinini, Bottegari, Bassano, Rossi, Arañés y anónimo. KIHTARA, William Lyons, flauta; Sh. Rumsey, voz, laúd, guitarra y cítara; J. Walters, arpa; Chr. Wilson, laúd y guitarra; D. Miller, tiorba y laúd y S. Pell, viola da gamba. Chandos Chaconne CHAN0562. 62', DDD

The Sacred Organ's Praise, obras de Sweelinck, Cabezón, Frescobaldi, Trabaci y Scheidt. BRISK RECORDER QUARTET: Marjan Banis, Alide Verheij, Jantien Vesterveld y Bert Honig. Erasmus Muziek Producties CD WVH125

Deligth in Disorder, The English Consort of Two Parts 1640-1680, Aires, Battles, Suites, Ballets y Grounds de W. y H. Lawes, N. Matteis, G. Coperario, H. Purcell y Anon., arreglados por los intérpretes. Pedro Memelsdorff, flauta; A. Staier, clave. Deutsche Harmonia Mundi 05472 77318 2. Grabado en enero de 1994. 70'32", DDD

Concert au goût italien; Chamber music, Paris 1740. Obras de Boismortier, *Sonata Op. 34/1* para flauta, 2 vls. y b.c.; Naudot, *Concerto en Sol M. Op. 15/5*. MUSICA ALTA RIPA. MDG 309 053-2. 49'17"

Orchestra del Chianti, Vivaldi, *Concerto in Do maggiore Rv. 443* para sopranino y cuerdas; A. Riccardo Luciani (*1931), *Concerto di Anacrò* para flauta, piano, percusión y orquesta. ORCHESTRA DEL CHIANTI, Dir. P. Bellugi, David Bellugi, flauta. Frame CD FR01C93. 52'56", DDD

VÍDEOS:

La *American Recorder Society* en su número de enero de 1995 dentro de la A.R.S. newsletter ofrece un vídeo (HiFi o normal) de un concierto de Pete Rose celebrado en el Amherst Early Music Festival de 1992. El recital está compuesto de obras a solo que van desde van Eyck hasta una versión *jazzística* de *Bye Bye Blackbird*. También incluye la cinta una entrevista que le hizo John Tyson a Pete Rose. El vídeo cuesta $10.-

CONFERENCIAS:

El constructor de flautas Paul Richardson se ofrece para hacer una conferencia ilustrada a alumnos de conservatorio sobre cuestiones técnicas relacionadas con la construcción, pequeñas correcciones para ajustar la afinación, limpieza, modificación del bloque o elaboración de uno, etc. Paul Richardson, c/ Vaquerías, 8 Esc. dcha., 5°D. 28007 Madrid. Tel. 91-4094726

CONCIERTOS:

6 de mayo en El Toboso, Ciudad Real. LA FOLÍA, voz, 2 flautas (**Pedro Bonet** y **Ernesto Schmied**), archilaúd y cello.

7 de mayo en Jadraque, Guadalajara. LA FOLÍA. (Ibid. 6 de mayo)

19 de mayo en El Provencio, Cuenca. LA FOLÍA. (Ibid. 6 de mayo)

21 de mayo en Senarrusa, cerca de Durango, Bilbao. CAMERATA IBERIA, música española 1500-1700. Contratenor, flauta (**Ernesto Schmied**), 2 laúdes/vihuelas, viola da gamba y percusión.

3 de junio en la Iglesia de San Bernabé, San Lorenzo de El Escorial. CUARTETO DE FLAUTAS DE PICO «EXTRAMUNDI» (**Ernesto Schmied**, **Bárbara Sela**, **Guillermo Peñalver** y **Fernando Paz**) ofrecerá un programa de música contemporánea con obras de Hirose, Pärt, Käser, Geysen, etc.

17 de junio en Brihuega, Guadalajara. LA FOLÍA. (Ibid. 6 de mayo)

29 de julio en Navalmorales, Toledo. LA FOLÍA. (Ibid. 6 de mayo)

5 de agosto en Mazarambroz, Toledo. LA FOLÍA. (Ibid. 6 de mayo)

6 de agosto en Orgaz, Toledo. LA FOLÍA. (Ibid. 6 de mayo)

16 de agosto, XVII Curso de Música Barroca y Rococó de San Lorenzo de El Escorial. CUARTETO DE FLAUTAS DE PICO «EXTRAMUNDI» (Ibid. 3 de junio) con clave y viola da gamba, *Concerti di flauti* para cuarteto de flautas y b.c. Obras de Marcello, Schickhardt, Vivaldi, Scheidt, etc.

26 de agosto en Sajazarra, La Rioja. SCORDATURA, 2 flautas (**Ernesto Schmied** y **Fernando Paz**), clave y viola da gamba, *Henry Purcell y la escuela inglesa*

17 de septiembre en Villarte de San Juan, Ciudad Real. LA FOLÍA. (Ibid. 6 de mayo)

14 de noviembre en Pamplona, Conservatorio Pablo Sarasate. SCORDATURA, 2 flautas (Ibid. 26 de agosto), clave y piano. Obras de Hirose, Guastavino, Etxeberria, etc.

8 de diciembre en Higueruela, Albacete. LA FOLÍA. (Ibid. 6 de mayo)

CURSOS DE LARGA DURACIÓN:

El **Departamento de Música Antigua del Conservatorio de Utrecht** ofrece estudios de flauta de pico impartidos por **Baldrick Deeremberg**, **Leo Meilink**, **Heiko ter Schegget**, **Reine-Marie Verhagen** y **Marion Verbrüggen**. Información: Utrechts Conservatorium, Mariaplaats 28, 3511 LL Utrecht, Holanda. Tel. +31 30-313044, fax +31 30-314004

El **Department of Early Music de la Guildhall School** ofrece estudios para el curso académico 1996-1997. El profesor de flauta de pico es **Philip Pickett**. Información: Guildhall School, Silk Street, Barbican, London EC2Y 8DT, Reino Unido. Tel. 171-628 2571, fax 0171-256 9438

El **Royal College of Music** ofrece estudios de música antigua con un nutrido departamento. Los profesores de flauta de pico son **Elizabeth Page** y **Ashley Solomon**. Información: Royal College of Music, Prince Consort Road, London SW7 2BS, Reino Unido. Tel. 0171 589 3643, fax 0171 589 7740

La **Indiana University School of Music** ofrece varias titulaciones que van desde Bachelor hasta Doctor of Music en flauta de pico y otros instrumentos antiguos, integrados dentro del Early Music Institute. La profesora de flauta de pico es **Eva Legêne**. Información: Early Music Institute (tel. (812) 855-7594) u Office of Music Admissions. Indiana University School of Music, Bloomington, IN 47405, USA. Tel. (812) 855-7998

El **Department of Historical Performance** de la **Boston University School for the Arts-Music** ofrece varias titulaciones. Los profesores de flauta de pico son **Christopher Krueger** y **Stephen Hammer**. Información: Hallley Shefler, *Director of Admissions*, Music Division. Boston University School for the Arts. 855 Commonwealth Avenue, Boston, MA 02215, USA. Tel. 617/353-4241

CURSOS DE VERANO, 1995:

Early Music McGill Historical Performance Academy, Québec, Canadá. Del 10 al 18 de junio. La profesora de flauta de pico es **Natalie Michaud**. Cuesta $465.-, alojamiento incluido. Más información: Hank Knox, Faculty of Music McGill University, 555 Sherbrooke West, Montréal,

Québec H3A 1E3, Canadá. Tel. (514)398-4548 ext. 5683

Early Music Days Sopron, Hungría. Del 17 al 21 de junio. Conciertos y clases que incluyen flauta de pico. Más información: Interart Festival Center. H-1370 Budapest, P.O. Box 80, Hungría. Tel. +36-1-1179-838, fax +36-1179-910

El cuarto (y último de este curso escolar) de los cursillos organizados e impartidos por **Pedro Memelsdorff** en Bolonia (Italia) tendrá lugar del 30 de junio al 3 de julio. El tema es el *Seicento Italiano* y la obra aconsejada es la *Sonata a Voce sola, Op. 3* (Roma, 1652) de Gio. Antonio Leoni, aunque se pueden también elegir obras de Merula, Marini u otros de la época, a solo o de ensemble. Las reservas se pueden hacer escribiendo al propio Pedro a: Via Reni, 3, 40125 Bologna, Italia; o por fax al 39-51-236985. El precio es de 250.000 liras italianas (oyentes 120.000), cantantes u otros instrumentistas participantes en ensembles: 180.000.

Summer Recorder Master Clases, Bechyne, South Bohemia, del 9 al 23 de julio. Mas información: Jan Kvapil, Polská 7, 120 00 Praha 2, República Checa. Tel. 00 42 627 33 13

Voices, viols and recorders, Alston Hall, Preston, Reino Unido del 14 al 16 de julio. Los profesores son **Bill Gregson**, **Martin Grayson** y **Delyth Holland**. Más información: Alston Hall Residential College, Longridge, Preston, Lancs. PR3 3BP, Reino Unido. Tel. 01772 784661

The XVIII Ringve Museum International Summer Course, Trondheim, Noruega. Del 19 al 27 de julio. La profesora de flauta de pico es **Marion Verbrüggen**. El precio del curso es de NK 1500.-, como activo y NK 1200.-, como oyente. El alojamiento ronda las NK 300.-, (hab sencilla) y NK 185.-, (hab. de cuatro) por día, desayuno incluido. Más información: The XVIII Ringve Museum International Summer Course, P.O. Box 2045, 7001 Trondheim, Noruega. Tel. +47-73929471, fax +47-7350386

Séminaire Estival de Musique Ancienne en Wallonie, Bélgica. Del 19 al 29 de julio. Profesores de flauta de pico **Daniel Brüggen** y **Bertho Driever**. Más información: Mr. Paul Parthoens, 19 rue Vauxhall, B-4900 Spa, Bélgica. Tel. 3287773791

Dartington International Summer School, Early Music Projects. Del 22 de julio al 12 de agosto. Profesor de flauta de pico, **Pier Adams**. Más información: Jenny Pink, Dartington International Summer School, Dartington Hall, Totnes, Devon TQ9 6DE, Reino Unido. Tel. (01803)865988, fax (01803)868108. Código internacional (?): 0044 1803

Summer Music Workshops by the San Francisco Bay. Del 23 al 29 de julio. Profesores de flauta de pico **Hugo Reyne** y **Eva Legêne**. Más información: The San Francisco Early Music Society, P.O. Box 10151, Berkeley, CA 94709, USA

Cambridge Early Music Summer Schools. Del 29 de julio al 5 de agosto. El grupo **Sirinu** impartirá un curso para "conjuntos de voces e instrumentos renacentistas". Dentro del mismo marco general, del 13 al 19 de agosto 1995, **Bruce Haynes**, como profesor de instrumentos de viento, impartirá un curso dedicado a la música inglesa, especialmente de Boyce y Purcell. Más información: Selene Mills, CEMSS, Trinity Hall, Cambridge CB2 1TJ, UK (Reino Unido). Tel./fax +44-1223-35409

University Keele Stafforshire, Early Music Summer School, en Grandham, Lincolnshire. Del 5 al 12 de agosto. La profesora de flauta de pico será **Pamela Thorby**. Más información: Angela Davies, Adult and Continuing Education, Keele University, Staffordshire, ST5 5BG, Reino Unido. Tel. (07182)625116

Nordic Baroque Music Festival. Del 6 al 12 de agosto. El profesor de flauta de pico será **Clas Perhsson**. Más información: S-914 81 Nordmaling, Suecia. Tel. +46(930)14175, fax +46(930)14176

International Summer Course for Early Music, Lisboa. Del 6 al 15 de agosto. Profesor de flauta de pico **Peter Holstlag**. Más información: Academia de Musica Antiga de Lisboa. R. Ricardo Espírito Santo, 3 - 1° Esq. 1200 Lisboa, Portugal. Tel. 351/1/607724, fax 351/1/3954486

Dolmetsch Summer School. Del 14 al 20 de agosto. Entre los profesores de flauta se cuentan **Carl**, **Jeanne** y **Marguerite Dolmetsch** así como **Philipp Evry**, **Rachel Gregory**, **Andrew Pledge** y otros. Más información: (secretaría) Dr. Brian Blood, Heartsease, Grayswood Road, Haslemere, Surrey, GU27 2BS, Reino Unido. Tels. 01428-651473/643235, fax 01428-654920

RESEÑAS Y CRÍTICAS

DISCOS:

A Concorde of Sweete Sounde. Música del Renacimiento inglés. Obras de Byrd, Tallis, Taverner, Baldwin, Enrique VIII. Amsterdam Loeki Stardust Quartet. L'Oiseau-Lyre 436 155-2. 58'18", DDD

Compacto dedicado monográficamente a la literatura musical inglesa del Renacimiento, a cargo del más afamado cuarteto de flautas de pico del momento. La grabación reúne una nutrida representación de las composiciones para consort, que van desde las conocidas fantasías sobre el grupo hexacordal *Ut ré mi fa sol la*, a diversos tipos de motetes, pavanas y otras formas construidas sobre un *cantus* preexistente. El sonido del conjunto posee la homogeneidad a la que nos tiene acostumbrados este grupo holandés, virtud que sumada a la claridad de articulación y fraseo, hacen de este disco (a pesar de contener música en ocasiones excesivamente abstracta, sin un componente melódico claro), una experiencia sonora ciertamente notable. Raúl Mallavibarrena.

Vivaldi: Conciertos para flauta de pico. Marion Verbruggen. Philarmonia Baroque Orchestra. Dir. Nicholas McGegan. Harmonia Mundi 907040. 60'20", DDD

No es la primera vez que la flautista holandesa Marion Verbruggen nos sorprende con su fantástica manera de entender la técnica y las posibilidades de la flauta de pico. Para estos conciertos vivaldianos (refinados tormentos para la lengua y los dedos de los flautistas), solista y director han renunciado a los *tempi* supersónicos, a veces atropellados y fríos de un Copley o un Schneider, así como a las extravagancias virtuosas de Petri, para llegar a una versión clara e ingenua, sin prisas ni pausas y con un bello sonido. La última moda parece que se encamina a hacer un Vivaldi frenético (léase Il Giardino Armonico), algo así como hacía y hace Reinhard Goebel con los alemanes. Las alternativas están claras: Michael Copley con la Camerata de Berna y la Petri con I Solisti Veneti, para los no seguidores de los instrumentos originales, Schneider con su Camerata Köln para los "rápidos" y Verbrüggen para los moderados. Raúl Mallavibarrena.

Baroque Favourites. Bracha Kol, flauta; Amy Brodo, cello; David Shemer, clave. Obras de Telemann, *Sonata en Do M.* de Eserzicci Musici; Fontana, *Sonata Terza*; Vivaldi, *Sonata en Sol m.* de Il Pastor Fido; Frescobaldi, *Canzon seconda detta la Bernardinia*; Händel, *Sonata en Fa M.*; van Eyck, *Wat zal men op den avond doen?*; Telemann, *Partita nº 5 en Mi m.*; Cima, *Sonata en Re m.*; Corelli, *La Follia en Sol m.* Fine Art Collection CDI 18806. 58'37"

Perlas cultivadas! Hace unas semanas, pasando distraídamente junto a un desordenadísimo estante de discos a 395 ptas. en unos grandes almacenes, llamó mi atención una portada que incluía el nombre van Eyck. Intrigado cogí el disco y, efectivamente, era de flauta de pico. Lo compré por curiosidad morbosa y al oírlo, cuál fue mi sorpresa al descubrir a un redomado virtuoso que hace todo un señor recital de obras de repertorio. Acto seguido compré todos los que pude para vendérselos a mis alumnos (al mismo precio, malpensados, que sois unos malpensados) que lo han disfrutado mucho. Este desconocidísimo flautista exhibe un poderío técnico y una fuerza expresiva dignos de admiración. Me gusta en general más con la flauta Ganassi que con la alto y la soprano barrocas, con las que abusa de los *sforzandi* con el consiguiente cansancio del oyente. Algunas de sus articulaciones rozan el mal gusto, como, por ejemplo, en el 2° mov. de la Sonata de Vivaldi, donde, en el tema, liga la blanca con puntillo con la negra en *stacatto*, o como el contraste entre algunas de las negras repetidas en *stacattisimo* del contrasujeto con otras del mismo pasaje en *legatisimo* en ese mismo movimiento. En ocasiones su afinación no es todo lo perfecta que debiera (final del 3° mov. de Handel). Pero lo más destacado son, sin duda, los *tempi* suicidas. Óigase la penúltima variación de van Eyck. Literalmente algunas notas no caben de tan juntas que están, pero el perlado que sugiere su *stacattisimo* es fabuloso. La edición del disco es, en ocasiones, chapucera (Fontana, compás 67 según la ed. Amadeus, o Telemann, Partita, comienzo del corte 16). El disco en su presentación no tiene desperdicio: además de nombrar al autor de las famosas variaciones sobre la *Follia* como Cornelli (sic), cita a la *cellista* únicamente por su nombre de pila. Por supuesto no tiene notas al programa, ni biografía de los intérpretes ni nada de nada, pero merece la pena. Lo único que se puede adivinar es que los músicos son israelitas y que el disco se grabó alrededor de 1988. Guillermo Peñalver

FLAUTAS DE PICO

Copias de instrumentos originales

PAUL RICHARDSON
c/ Vaquerías, 8- Esc. dcha. 5D
28007 Madrid
Tel. 91-4094726

Flautas barrocas en 415 Hz.

Soprano en Do, basada en Terton
Alto en Fa, basada en Denner
Alto en Fa, basada en Steenbergen
Voice Flute en Re, basada en Denner

Flautas tipo "Ganassi" en 466 Hz., 440 Hz., 415 Hz.

Soprano en Do
Alto en Sol
Alto en Fa

Flautas renacentistas en 440 Hz.

Soprano en Do
Alto en Fa
Tenor en Do
Bajo en Fa

Grabado por Martin Engelbrech (c.1720), titulado *Flautas de pico, oboe, flageolet, fagot, etc.*

Ars Subtilis Ytalica, Polyphonie pseudo française en Italie, 1380-1410. Bartolomeus de Bononia, *Que pena Major*; Anthonello de Caserta, *Dame d'onour*, *Amour m'a le cuer mis*, *Beauté parfaite*, *Dame Zentil*; Matteo de Perusio, *Le greygnour bien*; Magister Zacharias, *Sumite Karisimi*. MALA PUNICA, Pedro Memelsdorff y Kees Boeke, flautas; S. Fomina, viella; Chr. Deslignes, organetto; K.-E. Schröder, laúd; J. Feldman y H. Rodríguez, voz. Arcana A21. 63'40", DDD

Presentamos a continuación la crítica que de este disco se hace en el número de abril de la revista *Gramophone*.

Principalmente dos manuscritos contienen la música llamada Ars Subtilior, un repertorio de amaneradas canciones alusivas con ocasionales detalles rítmicos de una complejidad que no se ha vuelto a dar en la música occidental hasta los años 50. El más antiguo, el Codex de Chantilly, data de alrededor del 1400 y puede ser del sur de Francia o incluso de Cataluña. El Codex de Modena, probablemente 20 años posterior, es del norte de Italia y se asocia con la corte de los Visconti en Milán y Pavia. Éste contiene algunas de las músicas más intrincadas y proporciona el material para este disco.

El conjunto Mala Punica parece ser ante todo una plataforma para la asombrosa forma de tocar la flauta de Pedro Memelsdorff (que también contribuye con un algo autoindulgente comentario sobre la música). Sobre todo cuando forma equipo con el igualmente sorprendente flautista Kees Boeke y el organetto de Christophe Deslignes, encontramos en este disco interpretaciones de excepcional claridad y fluidez; en general, cada nota está perfectamente afinada, absolutamente en su sitio y suena con fácil elegancia. Me encontré a mí mismo repitiendo el último corte -*Sumite, karisimi*, quizá la pieza más intrincada del repertorio- al menos ocho veces hasta el final, ya que sólo entonces era posible escuchar todo claramente.

Sin embargo, tanta flauta tocada de forma tan inmaculadamente bella puede llegar a cansar el oído, y -aunque estoy fascinado por el repertorio- no he podido lograr escuchar el disco entero sin echar una cabezadita. Particularmente cansinas son las dos piezas extremadamente largas donde los instrumentistas construyen extendidas fantasías semi-improvisadas basándose en canciones existentes, incluyendo un pasaje que vagamente recuerda a un motete del siglo XIII. Hay también cuestiones de exposición de partes de la voz de tenor, como para demostrar un significado especial en ella, que se me escapan. La variada y variante orquestación es a menudo exasperante. El pobre tenor, Héctor Rodríguez, nunca logra cantar más que algunas notas cada vez.

Por el otro lado, Jill Feldman, que aparentemente aparece por primera vez en música tan antigua, se muestra como una cantante natural para este repertorio: sus maravillosas frases sinuosas ejecutadas con tanta delicadeza y precisión y con tan amplio registro de afectos, hacen que uno desee escucharla mucho más. David Fallows. Gramophone, abril 1995, p. 116. Traducción, Bárbara Sela

REVISTAS:

The Recorder Magazine, Vol. 15 nº 1, marzo 1995. Editor, Andrew Mayes. 36 pp.

Este número de la revista inglesa contiene interesantes artículos y noticias, así como un listado de cursos de verano (fundamentalmente en Inglaterra) y reseñas de partituras, conciertos, libros, discos y cursos. Al final, las habituales noticias de la *Society of Recorder Players* (que aglutina a pequeñas agrupaciones de aficionados que se reúnen para tocar), que poco interés tienen para nosotros.

Entre los artículos cabe destacar el firmado por Alec Loretto, que se centra en la descripción de los taladros internos de la flauta de pico en sus distintas etapas históricas y que curiosamente fue escrito a partir del articulo de A. Rowland-Jones traducido en el último número de nuestra revista. Loretto titula su estudio "¡No juzgue a un libro por su portada y no juzgue flautas por su forma externa!" y con ello podemos comprender que la conclusión a la que quiere llegar es que la forma externa no tiene por qué guardar relación directa con el taladro interno.

Otros artículos menores tratan de los *tempi* de las danzas barrocas, con un interesante cuadro comparativo de los *tempi* sugeridos por los diversos autores antiguos; y de la técnica de pierna (agujero 8) que incluye una tabla de digitaciones y trinos para las notas agudas. A. Mayes entrevista al intérprete y compositor Markus Zahnhausen, que repasa el panorama actual de composiciones para flauta y presenta las suyas propias. También se publica el catálogo de obras del arreglista y compositor Daryl Runswick, que se caracterizan por

estar escritas casi siempre para conjuntos de entre 5 y 7 flautas y utilizar habitualmente flautas gran bajo y contrabajo.

Sigue la polémica que ya ha consumido docenas de páginas en números anteriores de la revista. La historia es como sigue: Peter Holtslag escribió, en el número de septiembre de 1994 de la revista, una breve carta en la que denunciaba lo que él consideraba la situación mejorable de la flauta en Inglaterra. La furia de pasiones que levantó todavía colea.

CONCIERTOS:

El pasado 8 de marzo, dentro de la XII Muestra de Música Antigua de Sevilla, tocó Philip Pickett con su grupo The New London Consort los *Conciertos de Brandemburgo* nºs 2 y 4 de J.S. Bach. En el concierto nº 4 actuó como segunda flauta la también oboísta Catherine Latham. El concierto obtuvo gran éxito de público y grandes críticas por parte de los *expertos*, que notaron con notable perspicacia que aquello era un *bolo* y que sonaba desafinado. ¿Habrán necesitado los *expertos* tanto tiempo, desde que comenzó el boom de este tipo de grupos *auténticos*, para comprender que en eso exactamente suelen consistir los conciertos de música antigua? En fin, sociología aparte, Pickett y Latham tocaron muy bien el concierto nº 4. En cuanto al nº 2, creo que Pickett también estuvo acertado, según lo que pude observar por el movimiento de sus manos, ya que, desgraciadamente, desde el punto de vista sonoro su participación fue meramente testimonial: no se oía absolutamente nada la flauta. Defectillos del instrumento. Guillermo Peñalver.

CURSOS:

Cuando leáis esta reseña estarán teniendo lugar dos cursillos en España. El primero de ellos, dedicado a la ornamentación renacentista, corre a cargo del americano John Tyson. Se desarrolla entre los días 3 y 6 de mayo en el Conservatorio Profesional de Música "Ángel Arias Maceín" de Madrid. El segundo, entre los días 4 y 6 del mismo mes, tendrá lugar en el Conservatorio Superior de Música "Manuel Massotti Littel" de Murcia, y estará impartido por el catalán Josep Maria Saperas. Esperamos crónicas de los asistentes para el próximo número.

VARIOS

Se vende Ganassi en Sol de Morgan, La=440-466. $1950.- Tel. (USA) 603-436-4226. *American Recorder*, enero 1995, p. 36

Early Music Shop ofrece una larga lista de flautas usadas a muy buen precio. Solicitar información a The Early Music Shop, 38 Manningham Lane, Bradford, West Yorkshire, BD1 3EA, Reino Unido. Tel. 01274-393753, fax 01274-393516

CARTAS Y COMENTARIOS

"... Me permito pues de aconsejaros la máxima rigurosa objetividad y de limitar el espacio de cada artículo a un tamaño establecido de forma "redaccional" y sobre plantillas predeterminadas, análogamente a lo que se hace en los periódicos. Sería un poco triste que la revista se convirtiera en "La Gaceta del Mundillo", y desde luego perdería todo el interés para mucha gente, que piensa que lo que hace falta es un válido instrumento de trabajo..." Agostino Cirillo, Murcia

"... Mis intereses principales se mueven en torno a la investigación histórica y musicológica al servicio de la interpretación. También estoy muy interesada en desarrollar entre los flautistas una actitud crítica frente a instituciones, burocracias, reglamentos, pseudopedagogías... y cualquier signo de mentecatez en general (...) Respecto a la colaboración, y antes de hacer algo en serio, me gustaría saber si tenéis alguna previsión para la protección de los derechos de autor frente a tanto buitre incontrolado como hay..." Consuelo Arredondo, Barcelona

No tenemos ninguna previsión hecha con respecto a la protección frente a los "buitres incontrolados", de hecho tampoco frente a los controlados, pero estamos abiertos a cualquier sugerencia. Por ahora no tenemos registrada la revista y pensamos que son los autores los que deberían registrar sus propios artículos si lo creen necesario.

"... Quisiera también sugerir, ampliando la propuesta de mi amigo Ignasi Furió, la publicación de información nacional e internacional sobre constructores de flautas de pico: direcciones, modelos que tienen en catálogo y duración actual de sus listas de espera..." Francesc Crespí Cañellas. Palma de Mallorca, Balears

Con respecto a esto, informamos que en el número 3 de la revista DIFERENCIAS *del Conservatorio de Sevilla, aparecerá una lista de constructores de flautas de pico, con breve resumen de sus respectivos catálogos, que hemos realizado (Bárbara y Guillermo). La lista incluye datos de más de 220 fabricantes de este siglo, en activo y retirados.*

"... Me gustaría recibir información, si es posible, sobre cursos de flauta de pico en el extranjero y en España para este verano..." Javier Parra, Salamanca

"... Los artículos son muy interesantes y sobre todo útiles. Tal vez un poco altos de nivel (algún alumno se ha quedado bastante alucinado), ya que hay que reconocer que en algunas comunidades españolas la tradición flautística está en estado embrionario, y no vendría mal incluir más temas cotidianos para contactar con flautistas de todos los niveles y ambientes (...) Un aspecto negativo es la cuestión del "cobro" y de la petición reiterada de la revista, seguro que mucha gente se quedará sin la revista por una simple cuestión de pereza. Creo que es importante encontrar rápidamente una solución a la suscripción a largo plazo (...) Un cotilleo: ¿Quién es el productor y/o director?." Xavier Richart. Algemesí, Valencia

Aprovechamos esta carta para presentarnos convenientemente. Los editores, directores, consejeros de redacción, redactores, mecanógrafos y chicos de los recados somos Bárbara Sela y Guillermo Peñalver. En cuanto al nivel de los artículos, puede ser cierto lo que dices, pero todavía estamos esperando a que lleguen esos artículos más asequibles. Sobre el cobro, esperamos que esté todo dicho a estas alturas de la revista.

"... Lo único que señalaría es que los artículos sean algo cortos (quizás por las necesidades de espacio o por no aburrir? o por ir directamente al grano?) (...) Me gustaría si pudieses poner un anuncio en tu revista sobre tratados de flauta del renacimiento y del barroco que hubiesen hecho una reimpresión al inglés o francés..." Vicente Balseiro, Salamanca

Está claro que no todo el mundo opina igual. Nosotros seguimos erre que erre: mandadnos artículos, largos o cortos, profundos o sencillos, y los publicaremos. En el próximo número tenemos pensado incluir un listado de tratados antiguos relativos a la flauta, con sus correspondientes reediciones y traducciones

Direcciones de editoriales y revistas a las que se pueden hacer peticiones de las partituras, libros y artículos citados

Alamire. P.O. Box 45, B-3990 Peer, Bélgica. Tel. 32-(011)632164, fax 32-(011)634911

American Recorder, The American Recorder Society Inc. P.O.Box 631, Littleton, CO 80160, EEUU

Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo" de Sevilla. c/ Jesús del Gran Poder, 49. 41002 Sevilla. Tel. 95-4381009

Continuo: The Magazine of Old Music. PO Box 327, Hammondsport NY 14840, EEUU

Early Music. Oxford University Press. Walton Street, Oxford OX2 6DP, Reino Unido

Erasmus Muziek Producties. P.O. Box 25220, 3001 HE Rotterdam, Holanda

Flûte à bec & instruments anciens. (actualmente *Crescendo: Le magazine de la musique ancienne*). París: SEPRA Francia (?)

FoMRHI Quarterly. Fellowship of Makers and Researchers of Historical Instruments. Jeremy Montagu, Hon. Secretary, c/o Faculty of Music, St. Aldate´s, Oxford, OX1 1DB, Reino Unido

J.M. Fuzeau Facsimiles. Dep. M.A. 26, B.P. 6, 79440 Courlay, Francia. Tel. (33)49722213, fax (33)49722898

Garland Publishing Inc. 1000A Sherman Avenue, Hamden, CT 06514, EEUU

London Pro Musica Edition. 15 Rock Street, Brighton BN2 1NF, Reino Unido. (Editan *Dolce*)

Moeck Verlag. Postfach 143, D-3100 Celle 1, Alemania

Musica Antiqua: Actuelle informatie over oude muziek. Vlaams Dienstencentrum voor Muziek, Postbus 45, B-3990 Peer, Bélgica

Recorder & Music (actualmente *The Recorder Magazine*). Ruth and Jeremy Burbidge, Scout Bottom Farm, Mytholroyd, Hebden Bridge, West Yorkshire HX7 5JS, Reino Unido

Schott & Co. Ltd. 48 Great Marlborough Street, London W1V 2BN, Reino Unido

S.P.E.S., Studio Per Edizioni Scelte. Lunguarno Guicciardini, 9 r. 50125 Firenze, Italia. Tel. 218690, fax 055-280592

STIMU. Postbox 565, NL-3500 AN Utrecht, Holanda. Tel. + 31-30-362250, fax.. +31-30-322798

The Recorder: Australia's Journal of Recorder and Early Music. Victorian Recorder Guild, PO Box 85, Fairfield,VIC 3078, Australia

REVISTA DE FLAUTA DE PICO

Nº 3, septiembre de 1995

SUMARIO pág.s.

Entrevista con PETER HOLTSLAG 3
PAUL RICHARDSON, *Afinación una flauta de pico* 7
BÁRBARA SELA, *Selección de tratados y métodos antiguos con referencias a la flauta de pico: edición original, facsímiles y traducciones.* 11
KEES BOEKE, *La flauta de pico hoy* 15
Directorio de flautistas españoles, septiembre de 1995 18

NOTICIAS 23
Conservatorios / Discos 23

RESEÑAS Y CRÍTICAS 25
Discos 25
Revistas 27
Libros 27
Cursos 28

VARIOS 29
¿Pero, es igual que la del colegio?, por Manuel Castellano 29
Glosario alternativo de terminología flautística, por Guillermo Peñalver 30
Diálogo del flautista con su colega, por Ventura Rico 31

CARTAS Y COMENTARIOS 32

Colaboran también en este número, Valle Martínez y Joaquín Hernández

Pedidos y suscripciones a nombre de: Bárbara Sela, c/ Alcázares, 9 1º-I, 41003 Sevilla.

Precio para Sevilla
1 número 300 ptas.
suscripción por 3 números 900 ptas.
Precio para España
1 número 400 ptas.
suscripción por 3 números 1200 ptas.
Precio para Europa
1 número 500 ptas.
suscripción por 3 números 1500 ptas.

Ingresar (y enviar resguardo a la revista) a nombre de Bárbara Sela en la cc. nº 3000037241 de la Caja de Madrid (código de cuenta: 2038.9843.54.3000037241) o enviar un giro postal al mismo nombre y a la dirección antes citada.

EDITORIAL

Decididos a penetrar el misterio de las comisiones, fuimos al banco donde teníamos la cuenta de la revista preparados para la lucha con los empleados hasta conocer la causa real de los problemas que muchos de vosotros habéis tenido con los ingresos en sucursales del mismo banco. Definitivamente, en ese banco se considera transferencia un ingreso en caja realizado en una sucursal distinta a la de la cuenta. Lamentamos no haberlo sabido antes. Pero lo peor no acaba ahí: ante la pregunta ¿a cuánto asciende la comisión bancaria por esa operación?, el empleado responde tranquilamente *"eso depende de cada sucursal. A veces no cobran nada y otras pueden llegar a cobrar hasta 1000 ptas., depende de como le coja al del mostrador (sic!)"* ¿Convergemos con Europa o con Dogde City, "Ciudad sin Ley"?

Sin embargo, parece bastante habitual que no cobren esta comisión, según refieren algunos suscriptores:

"Lo más barato no es la tranferencia bancaria ni el giro postal, sino el INGRESO (no tiene comisión ni gastos de ninguna clase); pero tiene que hacerse desde cualquier sucursal del Banco de Santander (...). Sólo hay que hacer una fotocopia del resguardo del ingreso, añadir los datos del lector y los números suscritos; y enviároslo por correo. Ya veis que los gastos quedan reducidos a la fotocopia y el sello; y como el Banco de Santander tiene sucursales en casi todas partes, es muy fácil hacerlo." C. Arredondo

De todas formas, hemos decidido cambiar de Banco en vista del caos en el que nos han sumido. La nueva cuenta es de Caja Madrid. Sabemos que quizá no hay tantas sucursales como de otros, pero nos ha ofrecido mejores condiciones y aseguran que un ingreso en cualquier oficina (de la propia entidad) no lleva comisión. Si os es difícil dar con una sucursal de esta Caja, parece que cualquier otra Caja de Ahorros siempre va a cobrar menos comisión que un Banco. No obstante, mantendremos abierta la anterior cuenta durante unos meses para los rezagados.

¡Cambio de Banco!!

Tenemos que advertir especialmente sobre el hecho de que los giros deben enviarse a nombre de Bárbara Sela y no al de la revista. Recordamos también que los talones bancarios tienen un coste adicional de 400 ptas. que habrán de ser añadidas por el remitente a la cantidad inicial. Eso sí, jamás los mandéis cruzados, incrementa excesivamente el gasto.

El asunto de la **colaboración** es ya antiguo. Insistimos en la necesidad de repartir en lo posible el trabajo creador de la revista. La fecha límite de recepción de originales para el próximo número será el 20 de diciembre. Agradeceríamos que nos fuesen enviados simultáneamente en disquete de 3.5'' y en papel, aunque admitimos también disquetes de 5.2'' o únicamente papel.

Es importante también recordar la utilidad de hacernos saber las previsiones de conciertos de flauta de pico con la suficiente antelación para poderlas publicar. Sería también muy útil mantener el directorio (del que publicamos la 1ª "versión") al día. Por favor, hacednos saber cualquier cambio en vuestros datos o los de algún colega.

En este número seguimos con las secciones que ya son habituales y comenzamos una sugerida por un lector mejicano: las entrevistas. Os pedimos, al igual que en el caso de las demás secciones, que realicéis y nos mandéis todas aquellas entrevistas a personas de cierta relevancia dentro del mundo de la flauta que consideréis interesantes. El hecho de que esta primera sea a una persona muy famosa y extranjera no pretende fijar un *estilo*. También en España tenemos personas que, siendo quizá menos famosas en la escena internacional, tienen mucho y muy bueno que decir, por lo que animamos a que se entreviste también a personas de nuestro entorno más cercano, lo cual, además, es más fácil.

******

Las cosas han cambiado mucho desde que comenzó en España la actividad de los cursillos de verano de música antigua, y hoy, desgraciadamente, la flauta de pico está muy poco representada en ellos. Es una pena que el cambio en la mentalidad estudiantil de los flautistas hacia una cierta "normalidad", muy positiva en algunos aspectos (estudiar en un conservatorio, apreciar la utilidad del solfeo, la armonía, etc.) haya producido una notable merma del espíritu que dominaba nuestro ambiente en los primeros 80: el alumno sentía una curiosidad casi ansiosa por conocer más y más acerca del repertorio, de las técnicas de ejecución, de lo que en aquellos años se llamaba "el estilo de la época", de los instrumentos, de las grabaciones, de los flautistas famosos, de si Brüggen fumaba o no, etc., etc. En la actualidad se aprecia un inquietante paralelismo entre el crecimiento ingente en el número de sedicentes flautistas de pico y el decremento porcentual de los que acuden, de entre éstos, a cursos especializados, de los que aspiran a emular las hazañas de los virtuosos internacionales, e incluso a profundizar en las características singulares de nuestro instrumento. En definitiva, estamos perdiendo la energía que nos animaba en la época en la que ser flautista en España era una dificultad y una rareza. Es pensable que esto se deba en parte a la imparable pérdida de ubicación e importancia de nuestro instrumento en la música profesional. Cierto, hemos asistido a un progresivo apartamiento del centro de la música antigua en el que hace quince o veinte años estábamos cómodamente instalados. Pero creemos que no es la solución permanecer de brazos cruzados esperando el momento en el que de verdad nos veamos relegados a la enseñanza en la escuela primaria los profesionales, y a un subgrupo languideciente los aficionados.

Estamos convencidos de que hay posibilidades, no ya de recuperar lo que a todas luces fue una situación irreal, pero sí de redefinir nuestra posición. La vuelta de los cursillos de flauta de pico a España supondría sin duda una saludable re-dinamización de nuestro colectivo. Si desde nuestras respectivas posiciones hacemos presión, por un lado, para que cursos de verano como el de Daroca, el de El Escorial, el incipiente de Aracena y otros, incluyan la flauta de pico entre sus asignaturas, y, por el otro, para que los alumnos vuelvan a apreciar la utilidad de asistir a estos cursos, algo se podría conseguir. Por otra parte, cursos de dos o tres días como los de Tyson y Saperas, celebrados durante el pasado mes de mayo en Madrid y Murcia respectivamente, deberían ser un ejemplo a seguir en otros conservatorios. En este sentido, confiamos en que el directorio que contiene este número sea utilizado, entre otras cosas, para difundir este tipo de cursillos.

Entrevista con...

PETER HOLTSLAG

Durante los días 6 al 15 de agosto, tuvimos la suerte de asistir al VII Curso Internacional de Música Antigua que tiene lugar todos los años en Lisboa. Allí, durante poco más de una semana pasamos ratos inolvidables (a pesar de la a veces deficiente organización) en compañía de músicos de todo el mundo.

El departamento de flauta de pico y *traverso* barroco estaba a cargo del prestigioso flautista Peter Holtslag, quien, además de ser un estupendo intérprete (maravilloso el concierto de profesores dedicado a Purcell del día anterior a la entrevista, en el que destacó la soprano Jill Feldman), también dio muestras de ser un gran profesor y una excelente persona.

Peter Holtslag nació en Amsterdam en 1957 y estudió flauta de pico en el Conservatorio de su ciudad. Ha dado conciertos de música antigua y contemporánea en las más importantes salas de conciertos de Europa, Estados Unidos y el Extremo Oriente. Colabora regularmente con músicos como Tr. Pinnock, A. Parrott, W. Christie, R. Goodman, M. Leonhardt y ha tocado y grabado con grupos tales como The English Concert (del cual es primer flautista de pico), The Taverner Players, Nederlands Kamerorkest, Concerto Vocale y The Parley of Instruments. Es miembro del trío de flautas LA FONTEGARA AMSTERDAM con el que ha grabado tres discos. Es profesor en la Royal Academy of Music de Londres y en la Hochschule für Musik de Hamburgo.

Valle Martínez- Peter, ¿cuál fue el motivo del nacimiento de la Academia de Música Antigua de Lisboa y qué fines persigue?

Peter Holstlag- Hace unos siete u ocho años me pidieron que diera clases en un curso especial en el Norte de Portugal, y, cuando éste terminó, algunas de las personas que habíamos participado, como Ketil Haugsand, Sofía de Mendía y yo mismo, pensamos que merecía la pena continuar con esta idea porque había una gran compenetración entre nosotros como músicos. Así que decidimos llevarlo a cabo en otro lugar, que resultó ser aquí, en Lisboa. Por eso decidimos seguir, y con la ayuda de otros fundamos esta Academia en 1990, el año de nuestro primer curso. Nuestro objetivo es tener una escuela permanente de música antigua en Portugal (eso es, por supuesto, muy difícil de llevar a cabo) y mientras tanto organizamos estos cursos de verano. Hicimos unos cuantos en abril y Semana Santa, y ahora tenemos un equipo muy interesante, como ya habéis visto y oído. Nos complementamos mucho y esperamos que con el trabajo que hacemos aquí, la situación en Portugal y España tome impulsos en una cierta dirección. Es eso para lo que estáis aquí vosotros ¿no?

V.M.- ¿Qué opinas del nivel de los estudiantes este verano?

P.H.- Creo que es muy bueno. Por supuesto, en todos los cursos se tiene una zona de transición entre el nivel más alto y el más bajo, pero el nivel general creo que es muy bueno. Todos, nosotros cinco, hemos podido trabajar con cada estudiante, con cada nivel. Siempre hay mucho que sacar de los estudiantes, cualquiera que sea su nivel, no tiene por qué ser el más alto.

V.M.- ¿Demasiados estudiantes?

P.H.- Sí, pero está bien teneros a todos aquí. Hay un límite de alumnos a los que puedo dar clase, pero también nos damos cuenta de que el nivel de los portugueses ha ido mejorando en estos últimos años. Nunca habíamos tenido tantos españoles como ahora: en estos cinco años hemos tenido un incremento considerable.

V.M.- ¿Encuentras diferencias en la forma de tocar de alumnos procedentes de diferentes países?

P.H.- Sí, muchas. La manera de tocar está en relación con la tradición de la enseñanza musical del país. Por ejemplo en Holanda, de donde soy, hemos tenido una suerte increíble con tener a alguien como Frans Brüggen. Él inició tantos movimientos diferentes, dio tantos impulsos, que veinte o treinta años después hay una gran base de muy buena enseñanza en escuelas de música; pero esto lleva, por supuesto, mucho tiempo, unas cuantas generaciones. En Alemania, en Francia, Inglaterra... tienen diferentes maneras de tocar.

V.M.- ¿Y en España?

P.H.- En España también tocan diferente, no necesariamente mejor ni peor, simplemente diferente. Pero creo que en España, aunque no conozco bien vuestra situación, no ha habido una larga tradición de enseñanza de flauta de pico todavía.

V.M.- ¿Qué prefieres, interpretar o dar clases?

P.H.- (Sonríe y duda). Es difícil. Mi primer impulso es tocar, todo músico quiere tocar y me siento mejor cuando toco; si no toco me siento mal, ner-

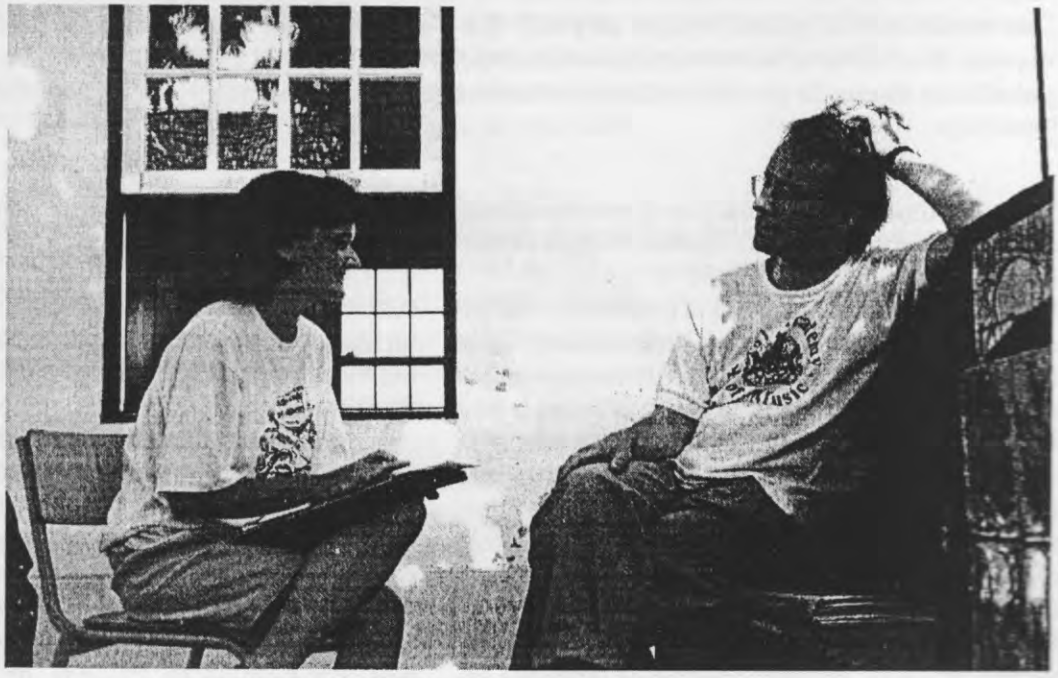
vioso... Pero me gusta la enseñanza y enseño mucho: en Hamburgo, en Londres, en estos cursos. Aprendo mucho enseñando, quizás porque si tienes que formular tus ideas sobre música o sobre un instrumento es mucho más rápido hacerlo enseñando que solo en casa y necesito ver lo que mis alumnos pueden hacer, es maravilloso ser capaz de conducir a alguien por el camino correcto para que pueda seguir. Es muy cansado (después de este curso voy a dormir dos días seguidos) pero también muy agradecido.

V.M.- ¿Por qué elegiste tocar la flauta de pico?

P.H.- No lo elegí, sucedió. Me llevaron a una escuela de música cuando era pequeño con una flauta porque... es tan fácil... y comencé a tocarla. Mis padres pensaron que era un instrumento barato y me dieron vía libre. Y fue entonces cuando me enamoré de este instrumento; no eliges enamorarte, sucede.

V.M.- ¿Y el traverso?

P.H.- ¡Ah! El traverso vino más tarde, lo cogí un poco mayor (creo que fue cuando tenía 18 años) porque me apetecía tocar el traverso entonces, eso sí que fue una elección.



Valle Martínez y Peter Holtslag

V.M.- ¿Crees que el repertorio de flauta de pico es limitado?

P.H.- Sí, pero eso pasa con todos los instrumentos. En la flauta de pico lo que echo en falta es el repertorio clásico y romántico... Brahms. ¿No sería maravilloso que Brahms hubiera escrito una sonata para flauta dulce?... ¿Limitado?... Sí, si sólo ves las sonatas de Telemann, Loeillet o Haendel. No, si también tienes en cuenta el repertorio anterior, de los siglos XIII, XIV, XV o XVI. Queda mucho por investigar en este aspecto, mucho por descubrir. Por ejemplo, probablemente hayáis oído hablar de un grupo llamado Mala Punica (Jill Feldman canta en él, con Kees Boeke, Pedro Memelsdorff), es ese tipo de uso de la flauta dulce el que encuentro fascinante; no es ya música para flauta dulce, no estamos hablando de sonatas para flauta, es parte de una idea mayor: texto, cantantes... Y, por supuesto, también está el repertorio contemporáneo, que es, a su vez, fascinante. Así que la flauta de pico está limitada, pero todos los instrumentos están limitados.

V.M.- ¿Qué opinas sobre la música contemporánea que se escribe para flauta dulce?

P.H.- Es muy interesante lo que está pasando. Va tan rápido que ya hay más obras contemporáneas para flauta de pico que piezas antiguas. Y el nivel y calidad de las obras es muy alto, muy interesante. Eso también impulsa el nivel técnico de los profesionales; es fantástico, se dobla cada diez años y va cada vez perfeccionándose y haciéndose más sutil.

V.M.- ¿Has tocado alguna vez la flauta moderna?

P.H.- No, y no deseo hacerlo, no me gusta el metal.

V.M.- ¿Qué características de la flauta dulce prefieres?, ¿y del traverso?

P.H.- De la flauta dulce hay dos cualidades que, personalmente, me encantan: una es la pureza y claridad del sonido, algo que mucha gente detesta, es muy directo; y, segundo, las limitaciones, creo que eso es una cualidad... Es un instrumento muy sugestivo, como el clave o el laúd. Una vez oí a un laudista en un recital y allí le oí tocar la nota más fuerte de toda mi vida. Fue una experiencia increíble; por supuesto, la nota no era fuerte, pero él la toco de tal forma que sí lo pareció. Si puedes manejar esa clase de sentimientos sugestivos, es una maravilla. Eso es lo que realmente me gusta. Y del

traverso prefiero, quizá, el hecho un poco paradójico de que es tan manejable y flexible que puedes hacer lo que quieras. Pero, en definitiva, estoy más enamorado de la flauta de pico que de la travesera. No puedo explicarlo: es el sonido.

V.M.- ¿Qué tipo de música prefieres tocar?

P.H.- En los últimos años he estado tocando música antigua, del siglo XVI, con flauta dulce: disminuciones, recercadas y chansons, y con el traverso, Bach.

V.M.- ¿Qué parte del repertorio es más difícil para ti?

P.H.- Para mí, quizá es la música con la que siento menos emociones. Quizá muchas obras contemporáneas, porque creo que se está volviendo más importante la idea que la expresión de emociones, están escritas de forma muy inteligente. Pero de todas maneras es difícil tocar una sonata de Bach, siempre descubres nuevos caminos; y cuando hago mis propias disminuciones, hay que tocar de forma totalmente distinta.

V.M.- ¿Cuáles son las mayores dificultades técnicas al tocar la flauta de pico?

P.H.- Cada día es diferente. Hay días que no me funcionan los dedos, otros la lengua, bueno... la lengua no tanto, mi respiración también siempre funciona...

V.M.- ¿Cuál es tu flautista preferido?

P.H.- No puedo decir que prefiera uno u otro. Para enumerar mis favoritos creo que no habría espacio suficiente. Por supuesto, admiro a Frans Brüggen, su forma de tocar es sorprendente, sin duda alguna. También a Hans-Martin Linde, pero por razones totalmente diferentes. Admiro a mis profesores, a muchos colegas y también a muchos de mis alumnos. Podría mencionar a diez personas, pero habría otras veinte a las que no hubiera mencionado inmerecidamente.

V.M.- ¿Podrías mencionar otros grupos o agrupaciones?

P.H.- He aprendido mucho, dentro de mi parcela, de Gustav Leonhradt, quizás más que de cualquier profesor de flauta dulce. Oigo mucho a cantantes como Fischer-Dieskau o Elisabeth Schwarzkopf. Si quieres saber algo sobre acompañamiento escucha a Gerald Moore, que solía ser pianista para Fischer-Dieskau y muchos otros. En definitiva, la música es música. Antes solía oír mucha música antigua, pero cada vez oigo más otros tipos de música. Hay muchas personas de las que se puede aprender, y no necesariamente tienen que hacer música antigua, la música antigua no existe después de todo... Si ahora escucho a Chick Corea o a Bobby McFerryn aprendo muchísimo de ellos... Igual que del canto gregoriano. Compositores a los que oigo mucho... todo el mundo tiene sus héroes; yo, por ejemplo, admiro a Josquin Desprez, por no mencionar algunos como Purcell, Monteverdi, Bach, Chick Corea, Brahms, ...

V.M.- ¿Qué piensas acerca de las nuevas tendencias en la interpretación de la música antigua?

P.H.- A tanta gente distinta, tantos caracteres distintos, tantas formas distintas de tocar... lo más importante es que todos los modos de tocar sean auténticos, y esto significa que salgan del corazón. Eso es lo que realmente me gusta, lo que considero importante. Una de las más increíbles interpretaciones de Bach en el teclado fue del pianista Sviatoslav Richter. Después de eso me sentí fuera, en el espacio, durante días. Eso fue un interpretación "auténtica"... ¡y su modo de tocar es completamente distinto al de Gustav Leonhardt!... pero eso no importa.

V.M.- Una pregunta personal, ¿cómo te sientes mientras estás actuando?

P.H.- Cada vez es diferente. Anoche, por ejemplo, me sentía muy relajado y estaba deseando tocar cada nota porque tenía unos colegas y un público fantásticos, y una iglesia fantástica, ...y el ambiente..., había algo en el aire que era muy agradable para nosotros cinco. ¿Que cómo ocurre? Pues muchos pequeños detalles se unen y forman algo mayor. En el anterior concierto que di me sentía muy nervioso y tenso, sin embargo, después de tocar unos pocos compases todo pasó a ser tensión positiva. Hay conciertos que son una catástrofe total, en los que estás nervioso, tenso, cansado, no te has preparado lo suficiente... Pero tocar en concierto es lo más maravilloso del mundo y nada lo puede sustituir. Las grabaciones, por ejemplo, son aburridas; es bonito tener CD's en una tienda, pero todo el proceso anterior es aburridísimo comparado con tocar en concierto, necesitas ese tipo de tensión. Algunas veces no van muy bien, otras medianamente bien y otras tienes que estar contento porque salen muy bien. Eso es lo que hace que yo siga tocando, por esos momentos. No pasa en todos los conciertos, pero cuando pasa es algo tan grande que no se puede explicar.

V.M.- ¿Puedes contarnos alguno de esos momentos mágicos?

P.H.- Hay muchos conciertos donde eso tan especial ocurrió que todavía están vivos. También tuve experiencias como alumno , que hicieron en ese momento que pasara algo especial dentro de mi cuerpo, en mi corazón, en mi cerebro, para que pudiera seguir tocando. También he tenido experiencias como profesor o en conciertos a los que asistí. Es difícil de explicar; todo el mundo tiene estos momentos especiales, cuando piensa que el tiempo se

Continúa en pág. 17

FLAUTAS DE PICO

Copias de instrumentos originales

PAUL RICHARDSON
c/ Vaquerías, 8- Esc. dcha. 5D
28007 Madrid
Tel. 91-4094726

Flautas barrocas en 415 Hz.

Soprano en Do, basada en Terton
Alto en Fa, basada en Denner
Alto en Fa, basada en Steenbergen
Voice Flute en Re, basada en Denner

Flautas tipo "Ganassi" en 466 Hz., 440 Hz., 415 Hz.

Soprano en Do
Alto en Sol
Alto en Fa

Flautas renacentistas en 440 Hz.

Soprano en Do
Alto en Fa
Tenor en Do
Bajo en Fa

Grabado por Martin Engelbrech (c.1720), titulado *Flautas de pico, oboe, flageolet, fagot, etc.*

AFINACIÓN DE UNA FLAUTA DE PICO

Paul Richardson
Constructor de flautas de pico

La flauta de pico es un instrumento que no tiene una afinación fija, por lo que pocas nos suenan perfectamente afinadas. Esto depende de varios factores, entre otros, la forma de tocar, la formación recibida y el conocimiento de la distintas afinaciones de la época, pero al mismo tiempo esto nos permite expresarnos con más matices dando más riqueza a la interpretación. En un clavecín, fa sostenido siempre es igual, sin embargo la flauta nos permitirá ajustar la afinación según la tonalidad (véase "Meantone Tuning", en *Revista de Flauta de Pico*, nº1, enero de 1995).

Estas fluctuaciones que nos permite el instrumento es preciso ajustarlas al gusto de cada uno, siendo muy importante saber adaptar el instrumento a través de pequeñas modificaciones.

El hecho de afinar su propia flauta puede parecer peligroso puesto que probablemente habrá que lijar o meter material en los agujeros, pero el resultado es también muy satisfactorio. De todas formas, para los que tienen un constructor cerca de su casa, recomiendo que vayan con el instrumento y observen cómo lo hace por lo menos la primera vez, y para los demás voy a seguir con los detalles de la operación.

El uso de un afinador es muy aconsejable, casi imprescindible. El hecho de ir confirmando y comprobando que cada nota está desafinada por x cents, incluso mientras está usted tocando una obra musical, ayudado por otra persona, puede darle confianza a la hora de meter el bisturí a su flauta.

Dos factores determinan la afinación. El primero es el tamaño, el lugar y el corte de los agujeros. El otro es el tamaño y perfil del taladro interior del cual no voy a hablar por su dificultad de modificación para un flautista.

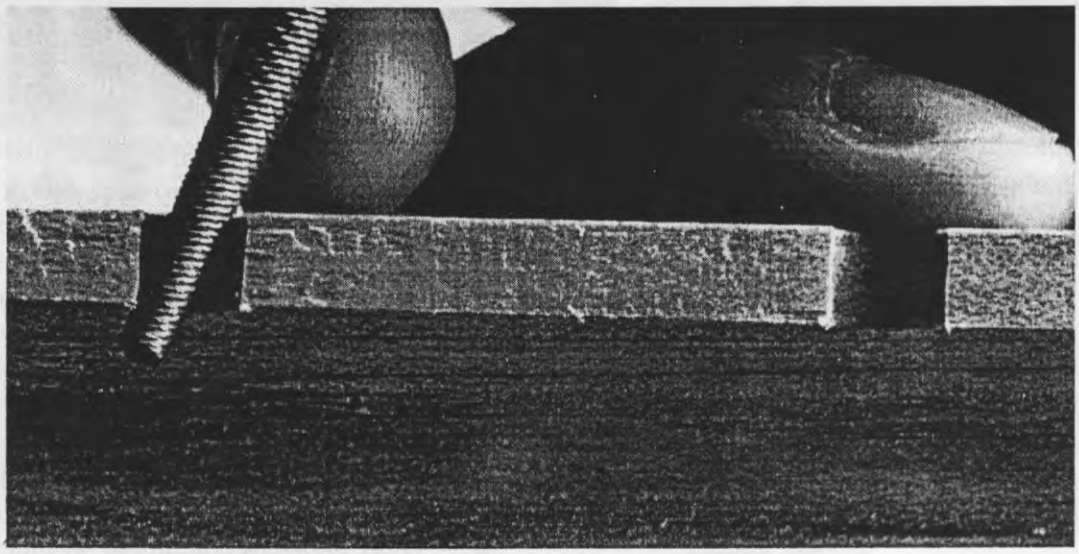


Figura 1. Modificación del corte interior del agujero con una lima.

Formas de modificación de la afinación:

A) Modificación del tamaño de los agujeros: el aumento de su diámetro hace subir la nota más afectada. La reducción del diámetro hace bajar la nota más afectada. Sin embargo, estos cambios afectan a la segunda octava más que la primera.

B) Modificación de la posición del agujero: si su posición es desplazada hacia el norte o en dirección al pico, el tono de la nota afectada por el agujero subirá. Si su posición es desplazada en la dirección contraria, alejándose del pico, el tono de la nota afectada bajará.

C) Modificación del corte interior del agujero: el desgaste (Figs. 1 y 2) de la madera en la parte interior y bajo el agujero, utilizando una lima redonda de relojero (R/404, fina, marca Bellota) o similar, tendrá el siguiente efecto: cuando se quita madera de la parte norte sube la nota afectada de la primera octava. Quitando madera de la parte sur sube la nota afectada de la segunda octava. También se puede desgastar la madera utilizando una barrita rodeada de lija fina (n. 300 / 400) (Figs. 3 y 4).

El efecto contrario lo conseguiremos al rellenar un agujero, ya que lo que hacemos es reducirlo. Hay dos materiales que se pueden usar para rellenar. Uno es cera. El proceso a seguir es: **a.** caliente un clavo largo de un diámetro de dos o tres milímetros, **b.** pase el clavo por la cera cogiendo un trozo, y **c.**, deposite este material en el agujero en el lado idóneo para corregir el defecto. Se podrá probar inmediatamente gracias a su rápido secado. Para los flautistas más pacientes se puede usar esmalte de uñas. Recomiendo un esmalte claro o transparente. Hay que ponerlo en la posición del agujero y dejarlo secar y repetir el proceso varias veces puesto que encoje mientras seca.

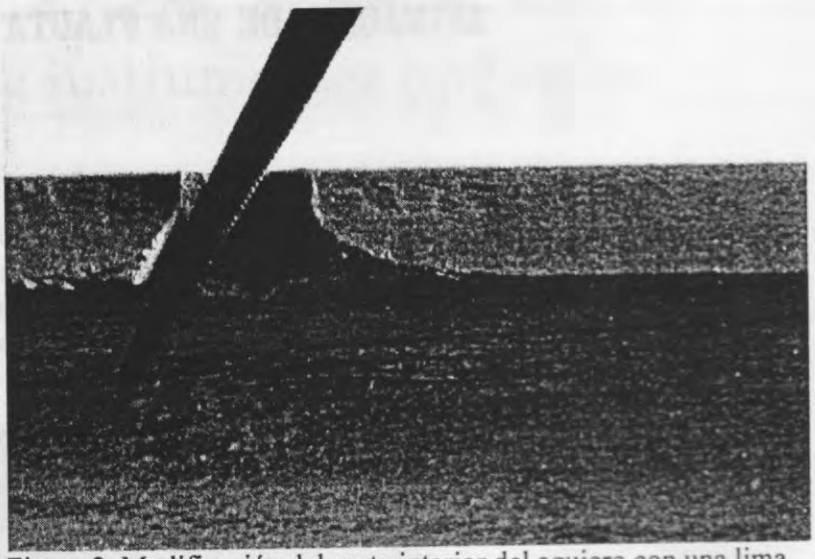


Figura 2. Modificación del corte interior del agujero con una lima.

Voy a dar unos ejemplos referidos a una flauta barroca en fa, utilizando la numeración de las dos columnas de la izquierda para los agujeros y las de la derecha para los dedos:

pulgar	= 0	pulgar	= 0
la mano izquierda	= I	la mano izquierda	= 1
"	= II	"	= 2
"	= III	"	= 3
la mano derecha	= IV	la mano derecha	= 4
"	= V	"	= 5
"	= VI	"	= 6
"	= VII	(meñique)	= 7

(01234567) Fa fundamental
(0 2) Fa primera octava
(Ø1 45) Fa segunda octava
(012345) La
(Ø12345) La primera octava

Cuando usted sopla, pone en movimiento un chorro de aire que se divide al bifurcarse en la rampa de la ventana. La columna de aire ya puesta en vibración va por el interior de la flauta y sale por la campana del pie produciendo la fundamental o Fa en nuestro instrumento. En teoría, éste se puede considerar como el agujero VIII.

Al levantar el séptimo dedo destapando el agujero (VII) creamos otra columna de aire con una longitud más corta (unos 8 centímetros), produciendo la nota Sol. Si estuviera más lejos (unos 9 centímetros) la nota estaría más baja o en el caso de estar más cerca del bisel (unos 7 centímetros), la nota estaría más alta. Dentro de un límite, la reducción o expansión del diámetro de este agujero produciría el mismo efecto.

Así que el tono de una nota es fijado por el tamaño y posición del primer agujero abierto debajo (en dirección sur) del ultimo agujero tapado por un dedo. Este agujero abierto se llama agujero de afinación y puede afectar a más de una nota. Por lo tanto, debemos comprobar no sólo la nota afectada sino las demás.

Una vez expuestas las reglas básicas, voy a proceder a las de las notas individuales con algunos ejemplos.

1. Si el primer registro (primera octava) está bajo y el segundo registro está alto, se puede reducir el tamaño del agujero al mismo tiempo que se desplaza hacia el norte. Para lo que procederemos a rellenar el lado sur del agujero de afinación. El desplazamiento del mismo hacia arriba sube el tono de la primera octava y la reducción del tamaño baja el tono de la segunda octava.

2. Si el primer registro está bajo y el segundo afinado, rellene el lado sur del agujero de afinación y lije debajo del lado norte efectuando un desplazamiento hacia el norte y reduciendo el tamaño.

3. Si el primer registro está alto y el segundo está bajo, desplace el agujero de afinación hacia el sur rellenando el lado opuesto (el norte) y lijando el lado sur.

4. Si el primer registro está alto y el segundo está afinado, siga el mismo procedimiento que en el número 3, salvo que no hace falta lijar apenas ni aumentar tanto el lado norte. ---------- ☛

5. Si el primer registro está afinado y el segundo está alto, rellene todo el rededor del agujero reduciendo el diámetro.

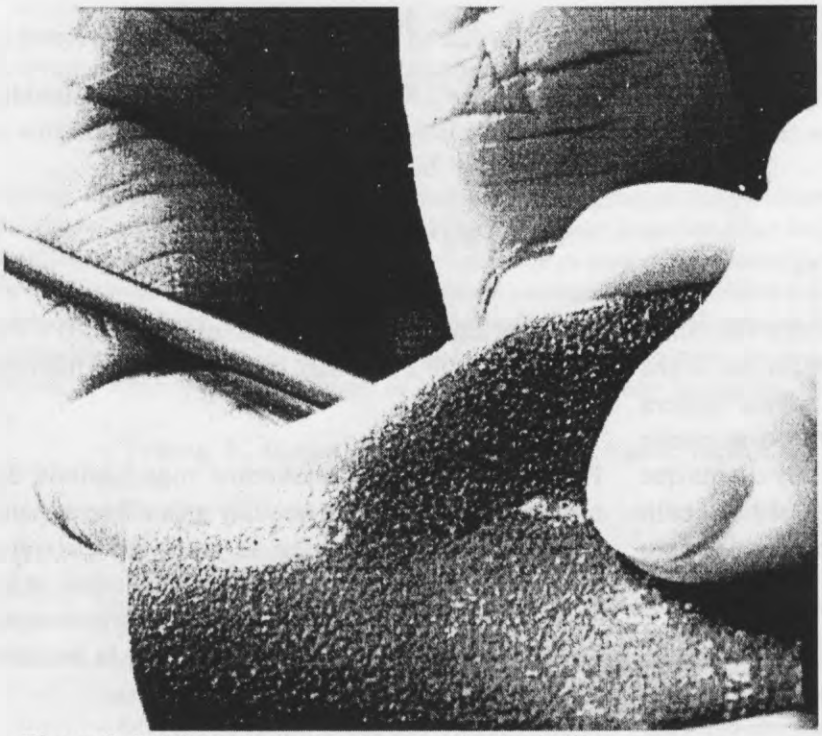


Figura 3. Utilización de una barra rodeada de lija.

6. Si el primer registro está afinado y el segundo está bajo, lije alrededor del interior aumentando su diámetro.

7. Si ambos registros están bajos, lije por todo su diámetro interior y aumente el diámetro y si sigue el segundo registro todavía bajo, lije un poco más en el lado sur.

8. Si ambos registros están altos, rellene el lado norte, desplazando el agujero hacia el sur y reduciendo su tamaño.

Se pueden corregir problemas de afinación que no pasen de 10 o 15 cents. Sobrepasando este límite, generalmente las modificaciones se deberían realizar en el taladro interior.

Ej. Usando nuestra flauta (alto barroca), digamos que la nota Re' y su octava Re" están bajas. Aumentaremos el diámetro del agujero III, de esta forma los tonos subirán. Sin embargo, la segunda octava subirá más que la primera, teniendo que corregir esto, para lo que desplazaremos el agujero hacia el norte, y si siguiera estando alta la segunda octava habría que rellenar el lado sur con cera o esmalte.

Utilizando la misma nota Re, he aquí varias soluciones a problemas que se pueden encontrar:

Re'	Re"	Solución:
demasiado alto	afinado	rellenar el lado norte del agujero, aumentando el lado sur si Re" baja demasiado.
afinado	demasiado bajo	aumentar el lado sur del agujero y rellenar el lado norte si Re' sube demasiado.
afinado	demasiado alto	rellenar el lado sur del agujero, aumentando el lado norte si Re' baja demasiado.
demasiado alto	demasiado alto	rellenar el agujero por todo el diámetro, y, si Re' todavía está alto, rellene el lado norte.

He aquí una tabla (se lee de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo) de las notas más afectadas por los agujeros de afinación:

agujero	notas afectadas	agujero	notas afectadas
0	Sol"; La" bemol; Fa" sostenido	I	Fa"; Sol"
II	Mi'; Fa'"; Mi" bemol	III	Re'; Re"; Do' sostenido; Do" sostenido
IV	Do'; Do"; Si'; Si"	V	Si' bemol; Si" bemol
VI	La'; La"; Mi"; Fa'"	VII	Sol'; Mi"; La" bemol; Fa'"

Después de intentar leer este artículo otra vez, como si fuera visto por los ojos de un flautista que acaba de comprar una flauta nueva o que nunca hubiera hecho algún arreglo a la suya, veo que puede parecer peligroso y complicado. Me doy cuenta que es mucho más fácil explicar un procedimiento personalmente que escribir instrucciones de cómo hacerlo.

Así que, si alguna parte de la explicación no ha quedado clara, les invito a mandar cualquier pregunta de interés general relacionado con el tema de afinación a la *revista de flauta de pico* o a mí personalmente e intentaré contestar de una manera más precisa.

He tocado sólo los elementos más básicos de afinación. Por supuesto que hay más maneras para solucionar estos problemas, pero no quisiera prolongar el artículo demasiado haciéndolo más extenso y tedioso. Por otra parte me gustaría escapar de las agudas y despiadadas críticas de la sección de "cartas y comentarios".

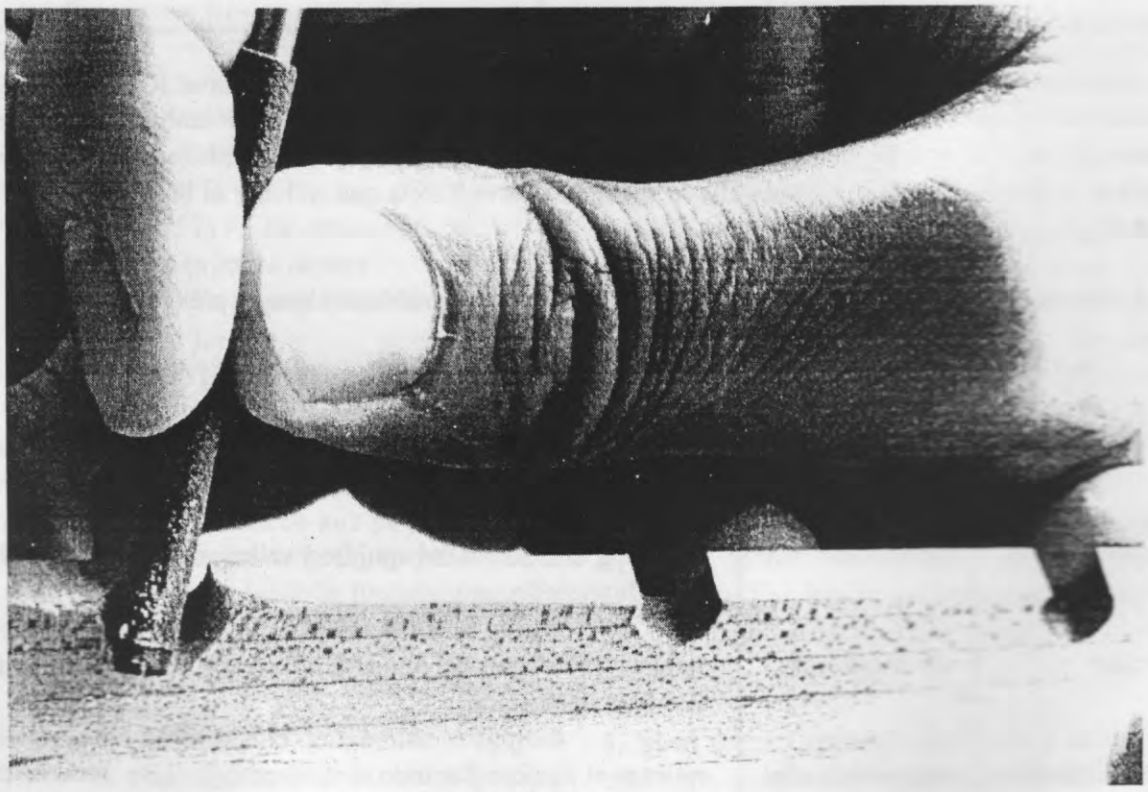


Figura 4. Utilización de una barra rodeada de lija.

Selección de tratados y métodos antiguos con referencias a la flauta de pico: edición original, facsímiles y traducciones.

Bárbara Sela

La fuente principal de esta bibliografía ha sido el libro de Richard Griscom y David Lasocki, *The Recorder: A Guide To Writings about the Instrument for Players and Researchers*, Garland, Nueva York, 1994

Se señalará en primer lugar el texto original y debajo y sangrado las reediciones y/o traducciones contemporáneas.

Virdung, Sebastian (1465?-?), *Musica getustscht und auzgezogen durch Sebastianum Virdung, Priesters von Amberg, und alles Gesang ausz den Noten in die Tablaturen diser benanten dryer Instrumenten der Orgeln, der Lauten und der Flöten transferieren zu lernen Kurtzlich gemacht zu eren den hochwirdigen hochgebornen Fürsten unnd Herren: Herr Wilhalmen, Bischove zü Straszburg, seynem gnedigen Herren* [Música buscada y escogida por Sebastián Virdung, sacerdote de Amberg, para aprender a transcribir fácilmente todo el canto de la partitura a las tablaturas de estos tres nombrados instrumentos, el órgano, el laúd y la flauta, hecho para honrar a los muy dignos y nobles príncipes y señores: el señor Wilhalmen, obispo de Estrasburgo y sus muy honorables señores]. Basilea, [M. Furter], 1511, 865 pp.

-. Virdung, S., *Musica getustscht, Basel 1511.* Kassel, Bärenreiter, 1931, [111, 12] pp.
Facsímil.

-. Virdung, S., *Musica getustscht, 1511.* New York, Broude Brothers, 1966, [111] p.
Facsímil

-. Virdung, S., *Musica getustscht, Basel 1511.* Kassel, Bärenreiter, 1970, [118] p.
Facsímil, incluye bibliografía de ediciones anteriores y estudios del tratado de Virdung.

-. Bullard, Beth (trad. y ed.) *Musica getustscht: A Treatise on Musical Instruments (1511) by Sebastian Virdung.* Cambridge, Cambridge University Press, 1993, xii, 275 pp.
Traducción inglesa, con introducción.

-. Mayer, Christian, *Sebastian Virdung* Musica getustscht*: les instruments et la practique musicale en Allemagne au début du XVIe siècle.* Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1980.
Traducción francesa, con estudio detallado

Agricola, Martin (1486-1556), *Musica instrumentalis deudsch, ynn welcher begriffen ist, wie man nach dem Gesange auff mancherley Pfeiffen lernen sol, auch wie auff die Orgel, Harffen, Lauten, Geigen und allerley Instrument und Seytenspiel nach der rechtgegründten Tabelthur sey abzusetzen* [Música instrumental alemana, en la cual se comprende cómo se debe aprender a tocar todo tipo de instrumentos de viento y cómo se debe escribir para el órgano, arpas, laúdes, violines y todo tipo de instrumentos de tecla o cuerda según las bien fundadas tablaturas]. Wittenberg, Georg Rhau, 1529.

Agricola, Martin, *Musica instrumentalis deudsch, darin das Fundament und Application der Finger und Zungen auff mancherley Pfeiffen als Flöten, Kromphörner, Zincken, Bomhard, Schalmeyen, Sackpfeiffen und Schweitzerpfeiffen etc. Darzu von dreierley Geigen, als welschen, polisschen und kleinen Handgeiglein und wie die Griffe drauff auch auff Lauten künstlich abgemessen werden, item vom Monochordo, auch von künstlicher Stimmung der Orgelpfeiffen und Zimbeln, etc. ürtzlich begriffen, und für unsere Schulkinder und andere gmeine senger aufs verstendlichst und einfeltigst jtzund newlich zugericht* [Música instrumental alemana en la cual [se encuentra] el fundamento y aplicación de los dedos y la lengua en todo tipo de instrumentos de viento como flautas, cromornos, cornetas, bombardas, chirimías, gaitas, flautas suizas, etc. Además las posiciones adecuadas para los laúdes y para los tres tipos de violines: el galés, polaco y el pequeño violín de mano, así como la artificiosa afinación del monocordio, los tubos de órgano y los clavecines, expresado brevemente y nuevamente dispuesto en la manera más fácil y comprensible para nuestros escolares y otros cantantes en general]. Wittenberg, Georg Rhau, 1545. 2ª edición, con algunos cambios sustanciales.

-. Agricola, M., *Musica instrumentalis deudsch, erste und vierte Ausgabe, Wittemberg 1528 und 1545.* Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1896, 295 pp. Reimpresión: Nueva York, Broude, 1966.
Facsímil diplomático de las dos ediciones

-. Agricola, M., *Musica figuralis deudsch (1532). Im Anhang: Musica instrumentalis deudsch (1529); Musica choralis deudsch (1533); Rudimenta musices (1539).* Hildesheim; Nueva York, G. Olms, 1969.
Facsímil de la 1ª edición

-. Hettrick, William E. (trad. y ed.), *Musica instrumentalis deudsch: A Treatise on Musical Instruments (1529 and 1545) by Martin Agricola.* Cambridge, Cambridge University Press, (en proceso de publicación)
Traducción inglesa

Ganassi, Sylvestro (1492-?), *Opera intitulata Fontegara. La quale i[n]segna a sonare di flauto cho[n] tutta l'arte opportuna a esso i[n]strumento massime il diminuire il quale sarà utile ad ogni i[n]strumento di fiato et chorde: et a[n]chora a chi si dileta di canto* [Obra intitulada Fontegara la cual enseña a tocar la flauta con todo el arte propio de este instrumento y especialmente a disminuir, lo cual será útil a todo instrumento de viento y de cuerda y también a los aficionados al canto]. Venecia, el autor, 1535.

-. Ganassi, S., *Opera intitulata Fontegara. Venezia 1535.* Milano, La Musica Moderna, 1934, [158] pp.
Facsímil

-. Ganassi, S., *Opera intitulata Fontegara.* Bologna, Forni, 1969, [161] pp.
Facsímil

-. Ganassi, S., *Opera intitulata Fontegara.* Roma, Società italiana del flauto dolce, 1991, 108 pp.
Facsímil con introducción en italiano

-. Ganassi, S., *La Fontegara: Schule des kunstvollen Flötensiels und Lehrbuch des Diminuierens, Venedig, 1535.* Introd. H. Peter, trad. E. Dahnk-Baroffio y H. Peter. Berlin-Lichterfelde, Robert Lienau, 1956, 108 pp.
Traducción alemana

-. Ganassi, S., *Opera Intitulata Fontegara. Venice 1535: A Treatise on the Art of Playing the Recorder and of Free Ornamentation.* Ed. H. Peter, trad.D Swainson. Berlin-Lichterfelde, Robert Lienau, 1959. 108 pp.
Traducción inglesa de la traducción alemana

Virgiliano, Aurelio, *Il dolcimelo d'Aurelio Virgiliano dove si contengono variati passaggi, e diminutione cosi per voci, come per tutte sorte d'instrumenti musicale; con loro accordi, e modi di sonare* [El dolcimelo de Aureliano Virgiliano donde se contienen varios pasajes y disminuciones tanto para voces como para toda clase de instrumentos musicales con sus afinaciones y el modo de tocar]. Manuscrito, Bologna, ca. 1600, Civico Museo Bibliografico Musicale.

-. Virgiliano, A., *Il dolcimelo.* Ed. Marcello Castellani. Florencia, Studio per edizioni scelte, 1979.
Facsímil

-. Gutman, Veronika, *Il Dolcimelo von Aurelio Virgiliano: Eine handschriftliche Quelle zur musikalischen Praxis um 1600.* Winterthur, Amadeus, 1980
Listado detallado con comentario

Praetorius, Michael (1571-1621), *Syntagma musicum ex veterum & recentiorum ecclesisticorum autorum lectione, polyhistorum consignatione, variarum linguarum notatione, hodierni seculi usurpatione, ipsius denique musicæ artis observatione: in cantorum, organistarum, organopœorum, cœterorumque; musicam scientiam amantium & tractantium gratiam colectum; et secundum hunc generalem indicem toti operi præfixum, in quatuor tomos distributum, à Michaele Praetorio Creutzbergensi... Tomus secundus: De Organographia* [Sintagma músico extraido de las enseñanzas de los autores eclesiásticos antiguos y recientes. Con las enseñanzas de hombres cultos, notación en varias lenguas y la observación del mismo arte de la música según el uso de nuestro siglo, compilado para la ciencia música de cantantes, instrumentistas y constructores,y para el favor de aficionados y profesionales, y fijado según este índice general para toda la obra, distribuido en cuatro partes, por Michaele Praetorio Creutzbergensi. Tomo segundo: de la Organografía]. Wolfenbüttel, Elias Holwein, 1619.

-. Praetorius, M., *Syntagma musicum. Band II: De Organographia, Wolfenbüttel, 1619.* Kassel, Bärenreiter, 1958, 235 pp.
Facsímil

-. Praetorius, M., *The Syntagma musicum of Michael Praetorius. Volume Two: De Organographia, First and Second Parts.* New York, Bärenreiter, 1949, 1962, 80, 3 pp.. Reimpresión: New York, Da Capo Press, 1980, 158 pp.
Traducción inglesa

-. Praetorius, M., *Syntagma musicum, II: De Organographia, Parts I and II.* Trad. y ed. D.Z. Crookes. Oxford, Clarendon Press, 1986, xx, 104 pp., 42 ilustraciones.
Traducción inglesa

Mersenne, Marin (1588-1648), *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique, où il est traité de la nature des sons, et des mouvemens, des consonances, des dissonances, des genres, des modes, de la composition, de la voix, des chants, et de toutes sortes d'instrumens harmoniques* [Armonía universal, conteniendo le teoría y la práctica de la música, donde se tratan la naturaleza de los sonidos, los movimientos, las consonancias, las disonancias, los géneros, los modos, la composición, la voz, los cantos y todo tipo de instrumentos armónicos]. Paris, Sébastien Cramoisy, 1636.

-. Mersenne, M., *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*. Paris, 1636. Introd. F. Lesure. Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1963, 3 vols.
Facsímil de la copia con anotaciones del autor

-. Mersenne, M., *Harmonie Universelle: The Books on Instruments*. Trad. R. E. Chapman. Den Haag, Martinus Nijhoff, 1957, 596 pp.
Traducción inglesa de la parte sobre instrumentos

-. Köhler, Wolfgang, *Die Blasinstrumente aus der "Harmonie Universelle" des Marin Mersenne: Übersetzung uns Komentar des "Livre cinquiesme des instrumens à vent" aus dem "Traité des instrumens"*. Celle, Moeck, 1987, 400 pp.
Traducción alemana con comentario de la parte sobre instrumentos de viento

---

Bismantova, Bartolomeo, *Compendio musicale. In cui s'insegna à Principianti il vero modo, per imperare con facilità, le Regole del Canto Figurato, e Canto Fermo; come anche per Comporre, e suonare il Basso Continuo, il Flauto, Cornetto, e Violino; come anche per Acordare Organi, e Cembali* [Compendio musical en el que se enseña a los principiantes el verdadero modo de dominar con facilidad las reglas del canto figurado y el cantus firmus, así como para componer y para tocar el bajo continuo, la flauta, la corneta y el violín y para afinar órganos y clavecines]. Manuscrito, Ferrara, 1677. Biblioteca Municipale de Reggio Emilia.

-. Bismantova, B., *Compendio musicale (Ferrara 1677)*. Firenze, Studio per edizioni scelte, 1978, 123 pp.
Facsímil

[Preuller, Peter], *The Modern Musick-Master, or, The Universal Musician...* [El maestro de música moderno, o, el músico universal]. London, Printing Office in Bow Church Yard, 1730. Parte II: *Directions for Playing in the Flute with a Scale for Transposing Any Piece of Musick to ye Properest Keys for that Instrument...* [Indicaciones para tocar la flauta con una escala para transportar cualquier pieza musical a la tonalidad más propia para ese instrumento]. Serie de siete métodos anónimos.

-. Preuller, P., *Instructions & Tunes for the Treble recorder, from "The Modern Musick-Master", c. 1731*. Ed. por E. Hunt. London, Schott, 1960.
Facsímil de *Directions for Playing in the Flute...*

-. Preuller, P., *The Modern Musick-Master, or, The Universal Musician, 1731*. Ed. por A. Hyatt King. Kassel, Bärenreiter, 1965, 48 pp.
Facsímil

Freillon-Poncein, Jean-Pierre, *La veritable maniere d'apprendere a jouer en perfection du haut-bois, de la flute et du flageolet, avec les principes de la musique pour la voix et pour toutes sortes d'instrumens* [La verdadera manera de aprender a tocar perfectamente el oboe, la flauta y el *flageolet*, con los principios de la música para la voz y para todo tipo de instrumentos]. Paris, Jacques Collombat, 1700.

-. Freillon-Poncein, J.P., *La veritable maniere d'apprendere a jouer en perfection du haut-bois, de la flute et du flageolet, avec les principes de la musique pour la voix et pour toutes sortes d'instrumens*. Geneva, Minkoff Reprint, 1972, 72 pp. Publicado junto con Amand van der Hagen, *Méthode nouvelle et raisonnée pour le hautbois* (Paris, ca. 1792)
Facsímil.

-. Freillon-Poncein, J.P., *The True Way to Learn to Play Perfectly the Oboe, the recorder, and the Flageolet Along with the Principles of Music for Voice and All Kinds of Instruments*. Brooklyn, The Translations Center, Brooklyn College, City University of New York, 1969, 115 pp.
Traducción inglesa

-. Freillon-Poncein, J.P. *On Playing Oboe, Recorder, & Flageolet*. Bloomington, Indiana University Press, 1992
Traducción inglesa, ejemplos en Facsímil

Hotteterre, Jacques (1674-1763), *Principes de la flute traversiere, ou flute d'allemagne, de la flute a bec, ou flute douce, et du hat-bois, divisez par traitez* [Principios de la flauta travesera, o flauta alemana, de la flauta de pico, o flauta dulce y del oboe, divididos en tratados]. Paris, Christophe Ballard, 1707.

-. Hotteterre, J., *Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec, ou flûte douce, et du hat-bois, divisez par traitez. Amsterdam, Aux d'epens d'E. Roger (1728)*. Kassel, Bärenreiter, 1942, 48 pp. Reimpresión: 1973. Reedición: 1982 como parte de la serie Documenta musicologica, 53 pp.
Facsímil de la edición de 1710, con traducción alemana

-. Hotteterre, J., *Principes de la flûte traversière*. Geneva, Minkoff Reprint, 1973, 53 pp. Publicado con De Lusse, *L'art de la flûte traversière* (Paris, 1760).
Facsímil de la edición de 1720

-. Hotteterre, J., *Principles of the Flute, Recorder & Oboe (Principes de la flûte)*. Trad. e introd. P. Marshall Douglas. New York, Dover, 1983, 73 pp. Publicado por primera vez en 1968 bajo el título *Rudiments of the Flute, Recorder & Oboe*.
Traducción inglesa basada en la edición de 1707, algunos ejemplos y figuras en Facsímil

-. Hotteterre, J., *Principles of the Flute, Recorder & Oboe*. Trad. y ed. D. Lasocki. London, Barrie & Rockliff; New York, Praeger, 1968, 88 pp.
Traducción inglesa basada en la edición de 1707

-. Hotteterre, J., *Principios de la flauta travesera, de la flauta de pico y del oboe*. Trad. e introd. L. Alvarez y J.D. Martín. Madrid, S.E.M.A, 1979, 58 pp.
Traducción española basada en la edición de 1707

Hotteterre, Jacques (1674-1763), *L'art de preluder sur la flûte travesière, sur la flûte-a-bec, sur le hautbois, et autres instruments de deßus...* Op. 7 [El arte de preludiar en la flauta travesera, en la flauta de pico, en el oboe y otros instrumentos agudos... Op. 7]. Paris, el compositor y Boivin (también el compositor y Foucalt), 1719.

-. Hotteterre, J., *L'art de preluder sur la flûte travesière, sur la flûte-a-bec, sur le hautbois, et autres instruments de deßus...* Geneva, Minkoff Reprint, 1978, 65 pp.
Facsímil

-. Hotteterre, J., *L'art de preluder sur la flûte travesière, sur la flûte-a-bec, sur le hautbois, et autres instruments de deßus...* Ed. M. Sanvoisin. Paris, Éditions Aug. Zurfluh, 1966, 76 pp.
Transcripción

Quantz, Johann Joachim (1697-1773), *Versuch einer Anweisung die Flöte travesiere zu spielen* [Ensayo de un método para tocar la flauta travesera]. Berlin, Voss, 1752.

Quantz, J.J., *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flute travesiere*. Berlin, Chrétien Frédéric Voss,1752.
Versión francesa, preparada por el propio autor

-. Quantz, J.J., *Versuch einer Anweisung die Flöte travesiere zu spielen.* Introd. en aleman por B. Kuijken. Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1988, 334 [20] pp.
Facsímil de la 1ª ed.

-. Quantz, J.J., *Versuch einer Anweisung die Flöte travesiere zu spielen.* Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag; Kassel, Bärenreiter, 1992, 424 pp.
Facsímil de la 1ª ed.

-. Quantz, J.J., *Versuch einer Anweisung die Flöte travesiere zu spielen.* Ed. H.P. Schmitz. Kassel, Bärenreiter, 1953.
Facsímil de la 3ª ed. (1789)

-. Quantz, J.J., *On Playing the Flute*. Trad. y ed. E.R. Reilly. 2ª ed, London, Faber & Faber; New York, Schirmer Books, 1985. 1ª ed. 1966.
Traducción inglesa, con introducción y notas.

-. Quantz, J.J., *Essai-méthode de flûte travesière*. 2ª ed., Paris, Éditions Aug. Zurfluh, 1990, 336 pp. 1ª ed. 1975.
Facsímil de la versión francesa

Minguet é Irol, Pablo (?-1801?), *Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y mas usuales...* Madrid, Joachin Ibarra, 1752-74. Parte IV: *Reglas, y advertencias generales para tañer la flauta travesera, la flauta dulce, y la flautilla, con varios tañidos, demonstradas, y figuradas en diferentes laminas finas, por musica, y cifra, para que qualquier aficionado las pueda comprehender con mucha facilidad, y sin maestro...* 1745

-. Minguet é Irol, P., *Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo detañer todos los instrumentos mejores...*Geneva, Minkoff Reprint, 1981, 120 pp.
Facsímil

Traducciones de los títulos originales:
inglés, Bárbara Sela
francés, Guillermo Peñalver
alemán, latín e italiano, Ventura Rico

-. Hotteterre, J., *Principes de la flûte traversière*. Geneva, Minkoff Reprint, 1973, 53 pp. Publicado con De Lusse, *L'art de la flûte traversière* (Paris, 1760).
Facsímil de la edición de 1720

-. Hotteterre, J., *Principles of the Flute, Recorder & Oboe (Principes de la flûte)*. Trad. e introd. P. Marshall Douglas. New York, Dover, 1983, 73 pp. Publicado por primera vez en 1968 bajo el título *Rudiments of the Flute, Recorder & Oboe*.
Traducción inglesa basada en la edición de 1707, algunos ejemplos y figuras en Facsímil

-. Hotteterre, J., *Principles of the Flute, Recorder & Oboe*. Trad. y ed. D. Lasocki. London, Barrie & Rockliff; New York, Praeger, 1968, 88 pp.
Traducción inglesa basada en la edición de 1707

-. Hotteterre, J., *Principios de la flauta travesera, de la flauta de pico y del oboe*. Trad. e introd. L. Alvarez y J.D. Martín. Madrid, S.E.M.A, 1979, 58 pp.
Traducción española basada en la edición de 1707

Hotteterre, Jacques (1674-1763), *L'art de preluder sur la flûte travesière, sur la flûte-a-bec, sur le hautbois, et autres instruments de deßus...* Op. 7 [El arte de preludiar en la flauta travesera, en la flauta de pico, en el oboe y otros instrumentos agudos... Op. 7]. Paris, el compositor y Boivin (también el compositor y Foucalt), 1719.

-. Hotteterre, J., *L'art de preluder sur la flûte travesière, sur la flûte-a-bec, sur le hautbois, et autres instruments de deßus...* Geneva, Minkoff Reprint, 1978, 65 pp.
Facsímil

-. Hotteterre, J., *L'art de preluder sur la flûte travesière, sur la flûte-a-bec, sur le hautbois, et autres instruments de deßus...* Ed. M. Sanvoisin. Paris, Éditions Aug. Zurfluh, 1966, 76 pp.
Transcripción

Quantz, Johann Joachim (1697-1773), *Versuch einer Anweisung die Flöte travesiere zu spielen* [Ensayo de un método para tocar la flauta travesera]. Berlin, Voss, 1752.

Quantz, J.J., *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flute travesiere*. Berlin, Chrétien Frédéric Voss,1752.
Versión francesa, preparada por el propio autor

-. Quantz, J.J., *Versuch einer Anweisung die Flöte travesiere zu spielen.* Introd. en aleman por B. Kuijken. Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1988, 334 [20] pp.
Facsímil de la 1ª ed.

-. Quantz, J.J., *Versuch einer Anweisung die Flöte travesiere zu spielen.* Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag; Kassel, Bärenreiter, 1992, 424 pp.
Facsímil de la 1ª ed.

-. Quantz, J.J., *Versuch einer Anweisung die Flöte travesiere zu spielen.* Ed. H.P. Schmitz. Kassel, Bärenreiter, 1953.
Facsímil de la 3ª ed. (1789)

-. Quantz, J.J., *On Playing the Flute*. Trad. y ed. E.R. Reilly. 2ª ed, London, Faber & Faber; New York, Schirmer Books, 1985. 1ª ed. 1966.
Traducción inglesa, con introducción y notas.

-. Quantz, J.J., *Essai-méthode de flûte travesière*. 2ª ed., Paris, Éditions Aug. Zurfluh, 1990, 336 pp. 1ª ed. 1975.
Facsímil de la versión francesa

Minguet é Irol, Pablo (?-1801?), *Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y mas usuales...* Madrid, Joachin Ibarra, 1752-74. Parte IV: *Reglas, y advertencias generales para tañer la flauta travesera, la flauta dulce, y la flautilla, con varios tañidos, demonstradas, y figuradas en diferentes laminas finas, por musica, y cifra, para que qualquier aficionado las pueda comprehender con mucha facilidad, y sin maestro...* 1745

-. Minguet é Irol, P., *Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo detañer todos los instrumentos mejores...*Geneva, Minkoff Reprint, 1981, 120 pp.
Facsímil

Traducciones de los títulos originales:
inglés, Bárbara Sela
francés, Guillermo Peñalver
alemán, latín e italiano, Ventura Rico

LA FLAUTA DE PICO HOY

Kees Boeke
Traducción de Mª del Valle Martínez Ortega

Este artículo apareció en 1982 en la revista *Early Music*, con el título "Recorder now".[1]

¿Qué es la flauta de pico? La flauta de pico es el instrumento musical más barato, accesible, y en términos básicos el más fácil de aprender. Es por tanto el más ampliamente usado. Sin embargo, si nos referimos a un nivel de ejecución profesional actual, tan sólo un puñado de personas toca con éxito esta flauta. Para los oyentes, ya sean simples aficionados o músicos, parece ser que hay dos tipos de respuesta distintos ante la flauta de pico y su sonido: o les repele con una intensidad cercana a la aversión física, o ejerce sobre ellos una fascinación que roza la adicción.

La explicación a estas reacciones violentas se encuentra cuando se consideran la naturaleza y las cualidades del timbre de la flauta de pico y los efectos físicos y síquicos que produce sobre el oyente. Frans Brüggen ha descrito el sonido de la flauta diciendo que su aparente "inocencia" puede producir sentimientos similares al de culpabilidad o vulnerabilidad en el oyente. Sin embargo, mi experiencia me hace pensar que una valoración más precisa de su timbre y del efecto que produce se encuentra en la noción de su "pureza".

Por un proceso lógico perfecto la flauta travesera barroca cedió el sitio a la moderna flauta Boehm; el clave al pianoforte y luego al piano, y la familia de las violas da gamba a la familia del violín; lo mismo le pasó al laúd con la creciente popularidad de la guitarra. Pero la flauta pico carecía del potencial necesario para una evolución semejante. El hecho de que ninguna "mejora" fuese siquiera intentada es la prueba más sólida de que el interés y simpatía por su timbre se perdieron totalmente hacia la mitad del s. XVIII: su inflexible pureza fue tan poderosa en el 1750 como lo es todavía hoy, y por ello continúa planteando un desafío: ser aceptada o evitada. La cualidad perturbadora del timbre de la flauta de pico, sin armónicos que le den color, deja a la audiencia moderna sin la confortable calidez de las sonoridades ricas en armónicos. Esto suscita violentas reacciones de dos tipos: o mecanismos de rechazo, o una fascinación de por vida por el extraordinario poder de la flauta de pico.

Tanto para instrumentistas como para oyentes es posible experimentar el reconocimiento inconsciente de que este sonido [-el de la flauta-] se emparenta directamente con un mundo anterior, el renacentista, donde la unidad esencial de proporción, sonido, color y otros elementos era percibida con una profundidad extraordinaria. Era una *Weltanschauung* [concepción de la vida] que veía reflejos del universo en símbolos sutilmente relacionados.

Un acercamiento de este tipo implica que es mejor penetrar hasta el centro de las cosas que construir enormes estructuras con el fin de conseguir un impacto emocional semejante. (En cualquier caso, el desarrollo europeo posterior tendió a estar siempre interesado en la apariencia externa de las cosas en vez de en su naturaleza intrínseca, basando su impacto emocional en parentescos y asociaciones superficiales). Esta visión renacentista que tan claramente percibía la unidad esencial de las cosas (y con la que la flauta de pico se halla tan directamente relacionada), se refleja hoy en día en los valores tradicionales de la sociedad japonesa, que ha dado un inmediato reconocimiento a esta flauta y a su sonido.

Desde este punto de vista quizá resulte menos extraño ver que los profundos cambios de actitud que tuvieron lugar en la segunda mitad del s. XVIII motivaron el rechazo de este incómodo recuerdo de otro mundo; y podemos comenzar a entender por qué hoy la mayoría de los Conservatorios y Universidades a lo largo del mundo -a pesar de unos 25 años de actividad flautística en un nivel serio y profesional- aún se resistan a aceptar a la flauta de pico como un "verdadero" instrumento.

¿Cuál es la diferencia real entre la flauta de pico y su vecino más cercano, el órgano?

El tubo de un órgano en su forma más sencilla produce el mismo sonido básico que la flauta, esto es, incoloro y de un carácter casi totalmente "objetivo". Puede argüirse pues, que, de no haber sido desarrollado su extenso número de registros para ampliar su potencial expresivo, el órgano habría

[1] *Early Music*. Título general del número, "The Recorder: Past and Present", Vol X, nº1, enero de 1982, Oxford University Press, ISSN 0306-1078

permanecido como un instrumento poco interesante y hubiera desaparecido con toda probabilidad antes que la flauta.

Dada la "objetividad" inherente a la flauta de pico, el desafío que su repertorio más antiguo presenta al instrumentista es el de adquirir los recursos necesarios para manipular este sonido simple, matizando el tono básico con gran sutileza. En esto consiste, sin lugar a dudas, la máxima dificultad del instrumento.

La única evolución grande en la construcción, que llevó de la flauta de pico renacentista al instrumento barroco, condujo a un reforzamiento de sus armónicos. Esto le confirió un carácter más personal y un tono más flexible, lo cual permitió a los flautistas conseguir interpretaciones más personales. La sutileza de las variaciones de tono, así como la artificiosidad y teatralidad de la música de este período requerían un instrumento de esta flexibilidad. No obstante, es inevitable percibir un alejamiento gradual del origen.

Todo esto me lleva a decir que a la objetividad tonal de la flauta le va mejor un tipo de música que se caracterice por un alto grado de abstracción, con una sólida estructura formal. En otras palabras, una música cuya interpretación se base estrictamente en una ejecución correcta, se adapta mejor a la naturaleza del instrumento que otras composiciones que requieran del flautista mayor subjetividad; en consecuencia le favorece más la música de Josquin que la de Telemann.

¿Por qué será que, más frecuentemente que los demás instrumentistas, los flautistas de pico (de todos los niveles) están poseídos por el deseo de obtener un instrumento mejor, convirtiéndose algunas veces este deseo en una obsesión casi paranoica? Tras quince años ejerciendo de profesor de este instrumento, pienso que hay una clara razón que explica esta desesperada búsqueda de la flauta "perfecta": el simple acto de soplar en el canal de cualquier flauta, sea ésta buena o mala, produce un sonido soso y falto de vida, que no es otra cosa que el resultado físico de una acción física. De la misma forma, el movimiento de un arco sobre una cuerda produce algún tipo de ruido, pero nadie tendría dificultad en distinguirlo de un sonido aceptable de violín. Simplemente soplar en una trompeta no producirá ningún sonido. Esto es así debido a que son necesarios muchos años de duro trabajo para conseguir la belleza de las sonoridades particulares de estos instrumentos.

Esta necesaria entrega a un largo periodo de estudio es algo que se olvida con demasiada facilidad en el caso de la flauta de pico. Es esta una trampa en la que caen muchos flautistas: son engañados por la aparente simplicidad de su instrumento. Es indiscutible que la afinación es mucho más crítica con la flauta que con cualquier otro instrumento, así, una desviación tan pequeña como 1 Hz. enseguida se percibe en una flauta y molesta, mientras que, por ejemplo, en un violín se aceptan sin problema desviaciones mucho mayores. Tristemente, el flautista no se da cuenta de que un Stradivarius no es culpable de los desagradables ruidos que podría producir con él un chimpancé, y decide comprarse una flauta mejor. Aunque es obvio que sólo un flautista muy diestro podrá mostrarnos las cualidades particulares de un instrumento especialmente maravilloso.

¿Por qué tuvo la flauta de pico un papel tan importante en el resurgimiento de la música antigua y en la interpretación historicista, y por qué es actualmente el único instrumento melódico antiguo que ha encontrado, en su forma original, un lugar en la música contemporánea?

El hecho de que nuestra amada flauta se quedara sin instrumento sucesor a partir de 1750 aseguró su supervivencia como arquetipo de "instrumento antiguo". [Con la revalorización de la música antigua en este siglo] se despertó una intensa curiosidad por la flauta, su repertorio y por el modo de interpretar de forma histórica rigurosa dicho repertorio. Por aquel entonces no eran accesibles fuentes coetáneas sobre la interpretación tradicional. Pronto la flauta se convirtió en un protagonista del resurgimiento de la música antigua, tomando en manos de enérgicos pioneros un halo casi de anarquía, por su indudable cualidad de "inocencia".

La combinación de esto junto con sus indescriptibles propiedades acústicas, ya conocidas y comprendidas en los s. XVII y XVIII (estoy pensando en su uso emblemático durante este periodo), y su extraordinario potencial para la manipulación electrónica, trajeron un segundo renacimiento de la flauta en la música contemporánea. La trascendencia que tiene este hecho (al menos para los flautistas de pico, modestia obliga) puede ser difícilmente sobreestimada, en particular desde que la importancia histórica de la flauta de pico es en la actualidad valorada en exceso. (Sea como sea, debo pedir disculpas por promover de corazón esta tendencia).

He sido flautista de pico prácticamente desde que tengo uso de razón, siendo así me encuentro inmerso inconscientemente en las propiedades especiales del instrumento y no puedo evitar sentir

una cierta aprensión ante el desarrollo de la música antigua en nuestros días. La música antigua fue en sus inicios algo anárquico; un movimiento subcultural que arrojaba una luz nueva sobre la interpretación, instrumentación y significado del repertorio barroco conocido. Gracias a este movimiento comenzó -y todavía continúa- la búsqueda de nuevas e interesantes composiciones de esa y de otras épocas. Actualmente esta música está plenamente reconocida y aceptada, formando parte activa de la vida musical de hoy en día y sin haber podido escapar de las trampas del mundo comercial. Esto tiene por supuesto sus ventajas y sus inconvenientes, pero dudo de que reandar los pasos de la historia para realizar ejecuciones "auténticas" de la música del s. XIX partiendo de Haydn y Mozart sea el mejor camino.

Estoy convencido de que la única razón válida para interpretar música de otra época (sea del s. XIX o del s. XV) consiste en su relevancia para la música y el pensamiento actuales. El impacto revolucionario que tuvo la música de los Beatles se acabó, nos guste o no. Después de un impacto inicial, la sociedad comienza a digerir la nueva información hasta que la asimila en su totalidad. La calidad de la música de los Beatles es la misma ahora que hace quince años, pero su capacidad para "revolucionar" la vida (musical) desapareció. Tanto la música antigua como la nueva pueden tener esta capacidad, la cual es esencial para nuestra cultura y para la naturaleza dinámica de nuestra sociedad.

La música de finales del s. XVIII y s. XIX ha sido la que ha determinado en gran medida nuestro pensamiento musical, y sólo en tiempos recientes la música contemporánea ha logrado una audiencia mayor. Este auge ha ido de la mano con la creciente apreciación de, en particular, la música de los siglos XVII y primer XVIII. Cuando este repertorio llega a hacerse familiar pierde su carácter revolucionario, su capacidad de producir cambios, y se convierte en parte de nuestro bagaje cultural.

Al igual que en el Renacimiento, donde las grandes proezas culturales se alcanzaron gracias a cortocircuitos entre la establecida cultura medieval y los ideales de Grecia y Roma, sería en gran manera fructífero cortocircuitar nuestras ideas musicales con las renacentistas y otras anteriores, tan diferentes en su esencia de las nuestras que casi llegan a ser contrarias. En este sentido es revelador considerar un simple hecho: en 1930 los *Choralis constantinus* de Heinrich Isaac [s. XVI] fueron editados por uno de los más grandes revolucionarios de la música del s. XX: Anton Webern.

Continuación de la pág. 5

para.

V.M.- ¿Tienes algún proyecto para el futuro que quieras contarnos?

P.H.- No demasiados ahora mismo. Estoy trabajando en el trío de flautas de pico La Fontegara Amsterdam. Estamos desarrollando nuevos programas, fascinantes, pues están basados cada vez más en la improvisación. Voy a dar algunos conciertos, grabaciones, proyectos con el traverso, sobre Bach,.. y en la escuela de Hamburgo, donde doy clase, estoy dirigiendo cada vez más programas. Voy a hacer una ópera de Blow y más tarde Purcell, con muchos cantantes diferentes, porque para mí el canto, el texto, es algo muy especial, de lo que yo mismo aprendo muchísimo.

V.M.- ¿Qué consejo darías a los estudiantes de flauta de pico?

P.H.- Que no sean perezosos. No estoy acusando a nadie, pero yo todavía noto, aunque se va mejorando, la diferencia con los pianistas, violinistas, instrumentistas de cuerda en general, en su actitud y mentalidad. No encuentro ninguna excusa por la que nosotros no tengamos que estudiar tanto como ellos. Por supuesto, como los cantantes y todos los instrumentistas de viento, no podemos estudiar ocho horas al día porque es imposible físicamente. Pero esa disciplina en el estudio debería ser incluso mayor.

V.M.- ¿Cuántas horas al día?

P.H.- Al menos cuatro. Pero es más importante la calidad; no estar conforme demasiado pronto, ser muy crítico contigo mismo. Porque muchos flautistas no son demasiado críticos: si algo está desafinado tienes que trabajar en ello. Si quieres tocar una melodía como un cantante tienes que trabajar duro para conseguirlo; para ello, por supuesto, tienes que tener acceso a información y profesores que puedan hacerlo. Es un círculo vicioso, estamos otra vez en la primera pregunta, cuando hablábamos de lo que pasaba en Holanda hace veinte o treinta años: ahora hay una buena base, unos buenos profesores.

Almada (Lisboa), agosto de 1995

Entrevista: Mª del Valle Martínez y Manuel Castellano.
Traducción: Araceli Castellano.

Queremos dar las gracias por su colaboración en esta entrevista a Pedro Lopes e Castro, Javier Parra, Pedro Oliveira, Vicente Parrilla, Sara Cardoso y, sobre todo, a Magdalena Güell.

Directorio de flautistas. Septiembre, 1995

Los datos aparecen en el siguiente orden: Nombre, dirección, teléfono, fax, ocupación, grupos y titulación, separados por punto y coma (;).
Abreviaturas: C.= Concertista; P.= Profesor/a; E.= Estudiante; A.= Aficionado/a; F.= Fabricante.
Todos referidos a flauta de pico si no se especifica lo contrario.

Este directorio ofrece toda la información contenida en la base de datos de la revista de flauta de pico. Si deseáis omitir o cambiar cualquier dato de los que aparecen en este directorio, por favor hacédnoslo saber. Agradeceríamos cualquier información sobre personas no localizadas o con datos erróneos.

Abreu, Aldo; 153 North Street, Somerville. MA 02144, USA; 1-617-776-3574; y fax; C., P. Cons. de Nueva Inglaterra (EEUU); Dúo flauta y piano "Abreu"; Tít. U.M. (La Haya), Master Indiana (EEUU)

Aguado Gil, Teresa; c/ General Alvarez de Castro, 10, bajoD, 28010 Madrid; E. (Cons. El Escorial), P. de mús. E.G.B.

Aguado, Jesús; Pº de Teruel, 12, 8ºA, 50004 Zaragoza; 976-223326; P. de mús. Medias; Quinteto de flautas "Quinta Pars"

Aguado, Ruth; c/ Rioja, 11, 7ºD, Esc. izq., 28042 Madrid; 91-7473276; E. (Cons. Madrid-Arturo Soria)

Aguilar, Emilia; c/ Fernando IV, 34, 1ºA, 41011 Sevilla; 95-4457955; E. (Cons. Sevilla)

Aguir, Javier; c/ del Sol, 62, Meliana. 46133 Valencia

Alises Valdelomar, Fernando; c/ Empedrada, 13, Villarubia de los Ojos. 13670 Ciudad Real; 926-897080; y fax; E. (Cons. Madrid-Baleares)

Alonso, Julio; c/ Chimichagua, 2, 10º dcha., 28033 Madrid; 91-7634341; Relaciones Sello Warner, P. privado, C.; Tít. de P. Superior

Alvarez, Esperanza; c/ Batán, 9, La Guardia. 45760 Toledo; 925-138307

Andrade e Silva, Sofía; Alto da Pampilheira Tr 4-6-A, 2750 Cascais. PORTUGAL

Andrade, Cristina; Parqueflores fase 3, bloque 5, 5ºB, 41008 Sevilla; 95-4950785; E. (Cons. Sevilla)

Antich i Albuixech, David; c/ Llevant, 30, Benifaió. 46450 Valencia; C., E. (Cons. Murcia); Tít. de P.

Aparicio, Paz; Avda. de la Constitución, 72, Villa de D. Fadrique. 45850 Toledo; 925-104251

Aquilué Sánchez, Olga; c/ Santuario de Misericordia, 3, 2º 2ª, 50002 Zaragoza; 976-497029; P. de mús. E.G.B., E. (Cons. Zaragoza)

Argelaga, Jordi; c/ San Miguel, 22, Castellar del Vallés. 08211 Barcelona; 93-7142784; C., Oboe barroco

Arias-Gago del Molino, Antonio; c/ Pilar de Zaragoza, 11, 28028 Madrid; 91-7266358; y fax; C., Flauta travesera-solista Orquesta Nacional; "L.I.M.", "Arpegio", "Tritono", "Grupo de Cámara de Madrid"; Premio de Excelencia Cons. Rueil-Malmaison, Licencia de Conciertos Escuela Normal de París

Aroca Puchades, Margarita; c/ Narciso Serra, 5, 3º 1B, 28002 Madrid

Arredondo Díez, Consuelo; c/ Antonio Costa, 23-29, ático 2ª izq., 08016 Barcelona; 93-3465151

Artal, Arquímedes; c/ Jesús del Gran Poder, 19-1, 2ºB, 41002 Sevilla; 95-4904920; C., E. (Cons. Sevilla), Flauta travesera barroca; "Ensalada", Cuarteto de flautas "Ludicus Consort", Trío "Settecento"

Azores Flores, Aída Mª; Alcalde Jose Mª Amo, 9, 1ºB, 21001 Huelva; 959-253519; P. de solfeo Cons. de Huelva, E. (Cons. Sevilla); Tít. de P. Superior de Solfeo

Balseiro Gómez, Vicente; Urb. las Canteras 2, c/ Piscina 2, 1º nr. 10, Villamayor de Armuña. 37185 Salamanca; 923-286268; C., Catedrático Cons. Superior de Salamanca; "Los Goliardos", Dúo de flauta y guitarra con Pablo Barón; Tít. de P. Superior

Barceló, Javier; Madrid (?); 91-2557118 (?); Tít. de P. Superior

Barrallo, Mª Angeles; c/ San Francisco, 14, 6ºB, 24004 León; 987-250075; P. Cons. Profesional de León, C.; "Tarantela"; Tít. de P.

Barroso López, Montse; c/ Juan Pablo II, 11, Villacañas. 45860 Toledo; E. (Cons. Madrid-Arturo Soria)

Béjar Navarro, Raúl; Agua Caliente no 257. Col Lomas Hipódromo 53900, Naucalpán, Edo. de Méx. MEXICO

Béjar, Blanca; María Luisa nº46, Col. San Angel, 01000 México, D. F. MEXICO; 5509212

Blanco Quintas, Abigaíl; c/ Capitán Esponera, 4, 5º izq., 50004 Zaragoza; 976-218107; E. (Cons. Zaragoza)

Blanco, Antonio; c/ Juan de Garay, 7, bajo dcha., 37004 Salamanca; 923-253006; P. Cons. Profesional de Salamanca, C.; Tít. de P. Superior

Blasco, Nuria; Arquebisbe Alemany, 35, Vic. 08500 Barcelona; 93-8854194

Bodelón, Inés; Carrer Nord, 26, Cerdanyola del Vallés. 08290 Barcelona; 93-6927041

Bonet, Pedro; c/ Jesús del Valle, 12, 1º D, 28004 Madrid; 91-5213244; C., Catedrático Cons. de Madrid-Baleares; "La Follia"; Tít. de P. Superior

Brunat, Andreu; Passeig Maragall, 30, 08026 Barcelona; 93-4364696

Burillo, Lluis; Sant Marçal, 57, Taradell. 08552 Barcelona; 93-8126306

Calafell, Marta; Carrer Canalejas, 30, 08028 Barcelona; 93-4310492

Campomanes Pérez, Inés; c/ Abetos, 8. Urb. "Los Berrocales", Alpedrete. 28439 Madrid; E. (Cons. El Escorial)

Campos Micó, Telmo; Avda. Francisco Tárrega, 9, 2º, Villa Real. 12540 Castellón

Capilla, Francisco; Edif. Balcón Europa, p-4 3ºA, Nerja. 29780 Málaga; 95-2522981; A., C.

Cardoso, Sara; Rua da Aldeia, 254-A, 4000 Porto. PORTUGAL; 2-562007

Capocaccia, Giulio; Travesera de Gracia, 30, sobreático C, 08023 Barcelona; C., P. privado; "Tripla Concordia"

Casajuana, Marta; Carrer Rosendo Arús, 76, 08014 Barcelona; 93-4218032

Casal Madinabeitia, Miriam; c/ San Vicente de Paúl, 8, casa 14, 7ºC, 41010 Sevilla; 95-4335241; E. (Cons. Sevilla)

Casals, Miquel; Sant Miguel dels Sants, 16-4, Vic. 08500 Barcelona

Caso, Lluis; c/ Martí, 65, 08024 Barcelona; 93-2107373; C., P. Cons. Superior del Liceo; "Diatessaron"; Tít. de P. Superior

Castellano Muñoz, Manuel; c/ Dr. Antonio Cortés Lladó, 6, esc. dcha. 3ºA, 41004 Sevilla; 95-4420499; E. (Cons. Sevilla), C.; Trío de dos flautas y vla. da gamba "Musica Mensurata", Coro de Cámara y Capilla Instrumental "Juan Navarro Hispalensis" (fídula)

Cayuelas, Juan Francisco; Murcia; 968-234786; P. flauta travesera Cons. de Murcia

Celemín Santos, Jesús Javier; c/ Cordelería, 30, 7ºB, 15003 La Coruña; 981-227923; P. de mús. E.G.B., E. (Cons. Salamanca)

Césler, Mariví; Zaragoza

Cirillo, Agostino; Avda. Juan Carlos I, 21, Apto. 308, 30008 Murcia; 968-283317; C., P. Cons. de Murcia, Flauta travesera barroca; Tít. de P. Superior

Clemente Bo, Rafael; c/ Teógenes Ortego, 16, 1ºB, 42004 Soria; P. de flauta travesera Cons. de Soria

Colomer, Jordi; Barcelona; 93-2536452; C., P. Cons. Profesional de Manresa; "Quartet de Flautes de Bec de Barcelona"

Couto Soares, Pedro; R. Manuel Marques Gomes, 923, 4400 V.N. Gaia. PORTUGAL; 2-7813565

Crespí Cañellas, Francesc; c/ Lluna 15-A (Hostalets), 07005 Palma de Mallorca; 971-277702; P. de mús. E.G.B., P. de mús. E.U., C.; "La Quarta Sciència"

Díez de Angulo, Begoña; c/ Jabonería, 5, 1ºC, Las Rozas. 28230 Madrid; 91-6361476, 6375789; E. (Cons. Madrid-Arturo Soria), C.; "Psalterium"

Domingo Tovares, Jorge; Pº Rosales, 8, Esc. A-B 9ª, 50007 Zaragoza; 976-497170; E. (Cons. Zaragoza)

Draper, Isabel; c/ Ciencias, 27. Urb "Los Berrocales", Alpedrete. 28430 Madrid; E. (Cons. El Escorial)

Escalas, Romá; Barcelona; P. Cons. Municipal de Barcelona, Director del Museo de la Música de Barcelona

Fernández Baena, Jesús; Estepa. Sevilla; 95-4820584; C., E. (Cons. Sevilla), Guitarra, Laúd; Cuarteto de flautas "Istabba"

Fernández Gómez, Mª Luisa; Torno Madre de Dios, 15, Carmona. 41410 Sevilla; 95-4190368; E. (Cons. Sevilla), Flauta travesera

Fernández Muñoz, Patricia; c/ Ecija, 9, Estepa. 41560 Sevilla; 95-5912693; C., E. (Cons. Sevilla); Cuarteto de flautas "Istabba"

Fernández, Dolores; Ver Alonso Salas, Sevilla; P. de mús. Medias, E. (Cons. Sevilla); Coro "Juan Navarro Hispalensis"

Fiestas, Luis; c/ Periodista Ramón Resa, 2C, 25, 41012 Sevilla; 95-4830950; E. (Cons. Sevilla)

Frigola, Víctor; Carrer Encarnació, 151, 08025 Barcelona; 93-4553966

Furió Caldentey, Ignasi; Joan Pons Marqués, 4, 1-A, 07011 Palma de Mallorca; 971-730980, 172969; 971-173003; C.; "La Quarta Sciència"

Galaz, Juan Sebastián; c/ Virgen de Aránzazu, 23, 9ºC, 28034 Madrid; A.

Gálvez, Fco. Javier; c/ Gaviota, 24, bajo izq., 41006 Sevilla; E. (Cons. Sevilla)

Gámez, Inés; c/ Paseo del Norte, 13, Las Matas. 28290 Madrid; 91-6306666; P. de mús. E.G.B., E. (Acad. Tristán)

García Simón, Sandra; c/ Sta. Lucía, 8, 8ºA, 50003 Zaragoza; 976-430763; E. (Cons. Zaragoza)

García Vicente, Rubén; c/ Mozárbez, 1-7, 2ºA, esc. dcha., 37007 Salamanca; 923-240871; E. (Cons. Salamanca)

Godoy, Lázaro; Rotonda Santa Eufemia. Edif. Horizonte 2, 5ºC, Tomares. Sevilla; 95-4153440; E. (Cons. Sevilla), Flauta travesera

Gómez Delgado, Juan Carlos; Urb. San Roque 13, Aracena. 21200 Huelva; 959-111785; C., E. (Cons. Sevilla), P. Aula de mús. de Aracena; Trío "La tierra es plana", Cuarteto de flautas "Ludicus Consort"

Gómez Maestro, Javier; c/ Real, 67, 3º8, 42002 Soria; 975-212901

Gómez Misa, Elisa; Cardenal Spinola, 8, 41002 Sevilla; 95-4386513; E. (Cons. Sevilla)

Gonzaga, Isabel; rue Presidente Wilson, 4-2 esq., 1000 Lisboa. PORTUGAL; 01-8487808

González Casta, Belén; Avda. José Antonio, 16, 6ºC, 24002 León; 987-231160; C.; Tít. de P. Superior, Tít. de P. de piano

González Rodríguez, Reyes; Avda. Eduardo Dato, 44 -B -10º izqda., 41005 Sevilla; 95-4637588; C., E. (Cons. Sevilla); Trío de dos flautas y vla. da gamba "Musica Mensurata", "Músicos Juglares", Coro "Juan Navarro Hispalensis" (voz)

González, Luisa; ver Fernando Gutiérrez, Madrid; A., C.; "Orfeo"

Gonzalo, Isabel; c/ Estrella, 11, 1º dcha., 28004 Madrid; 91-5231025; A.

Goti, Daniel; Passeig Ventura, 10, Vic. 08500 Barcelona

Grimbergen, Trudy; c/ Antonio Machado, 26, Guadarrama. 28440 Madrid; 91-8547769; P. Cons. de Badajoz, C.

Güell, Magdalena; Avinguda Madrid, 156-158, 5º-3ª, 08028 Barcelona; 93-4915295; Tit. de P. Superior

Gutiérrez, Fernando; c/ Jorge Juan, 134, 28028 Madrid; 91-2748578; A., C.; "Orfeo"

Hernández Alejandre, Lucidio; c/ San Lorenzo, 1, 4º izq., 50001 Zaragoza; 976-397784; E. (Cons. Zaragoza); Quinteto de flautas "Quinta Pars"

Hernández Bellido, José Ramón; Avda. T.G. Figueras, 20, 3ºB, Jeréz de la Frontera. 11407 Cádiz; 956-314337; E. (Cons. Sevilla), C.; "Scandicus"; Tít. de Maestro especialista en mús.

Hernández, Joaquín; Avda. Reina Mercedes, 19C, Esc. A, 7º1, 41012 Sevilla; 95-4612530; C., E. (Cons. Sevilla), Piano; Trío "Seconda Prattica", Cuarteto de flautas "Ludicus Consort"

Hernando Losa, Salud; c/ Francos Rodríguez, 12, 5º izq., 28039 Madrid; 91-4508961; P. de mús. E.G.B., E. (Acad. Tristán)

Hurtado García, Ana Mª; c/ Amor de Dios, 47, 2º izq., 41002 Sevilla; 95-4381526; E. (Cons. Sevilla)

Iglesias, Mise; Carrer Santa Carolina, 10, 08025 Barcelona; 93-3472286

Ivars Flores, José; c/ Juan de Juanes, 3, 3ºH, Benissa. 03720 Alicante; 96-5732444, 5973230; F.

Izquierdo Alvarez, Arantxa; c/ San Telmo, 31, 28016 Madrid

Izquierdo, Joan; Can JAN. Barri de la Riera, Samalus. 08530 Barcelona; 93-8719290; 93-4589290; C.

Jazen, Francisca; c/ Pizarro, 1, Nerja. 29780 Málaga; 95-2522856

Jiménez, Juan; Apdo. 24, Arahal. 41600 Sevilla; 95-4840564; E. (Cons. Sevilla)

Jorolá i Vendrell, Ignasi; Avda. 1º de Mayo, 15, pº5, 46017 Valencia; 96-3570947; Clavecinista; "Cuarteto de música barroca y rococó"

Katerji, Caisar; Avda. Sánchez Pizjuán. Macarena, 5, bloque

5, 4ºB, 41009 Sevilla; 95-4384303; E. (Cons. Sevilla), Violín

Lacruz Casacau, Beatriz; c/ Colegiata de Bolea 3, 3ºH, 50002 Zaragoza; 976-591507; 976-357170; P. (?) Universidad, E. (Cons. Zaragoza); Quinteto de flautas "Quinta Pars"

Lama, Hilario; c/ Huertos, 23, Coria del Río. 41100 Sevilla; 95-4772098; E. (Cons. Sevilla), Oboe barroco, C.; "Mensa Sonora"

Landa Goñi, Juana Mª; c/ Valderribas, 10, Esc. dcha, 4ºE, 28070 Madrid; 91-5515215; E. (Cons. Madrid-Arturo Soria)

Lapetra Coderque, Pilar; c/ Goles, 35, 1ºD, 41002 Sevilla; A.

Lara, Juan Ramón; c/ San Estanislao, 12, 4º dcha, 41018 Sevilla; 95-4577026; E. (Cons. Sevilla), P. de mús. Medias, Flauta travesera

Ledesma, Elisabet; Madrid; 91-3319144; Tít. de P. Superior

Lizondo, Germán; Ctra. de Griñón, 11, El Alamo. 28607 Madrid; 91-5187197; P. Hª del Arte y de la Música Cons. Madrid-?, Laúd; Tít. de P.

Lopes e Castro, Pedro; Rua Ponte Pereiro, 581, 4415 Carvalhos. PORTUGAL; 2-7823735

López Ramírez, Rafael; Residencial Feria de Muestras, Fase 1, Bloque 2, 5ºA, 41020 Sevilla; 95-4404722; E. (Cons. Sevilla), Clarinete

López-Ibor, Sofía; Madrid (?); 91-7151112 (?)

López, Cristina; Carrer Aymerich, 1, Sant Cugat del Vallès. 08190 Barcelona; 93-6743242

López, Pedro José; Carrer Peñaranda, 9, Villanueva Río Segura. 30613 Murcia; 968-698500

Llopis Bueno, Elena; c/ Sant Josep de Calassanz, 16, 1ª, Algemesí. 46680 Valencia; 96-3802619, 2420232; P. de mús. Medias; Coro "Cabanilles" de la Schola Cantorum de Algemesí

Llorente, Víctor; c/ Adoratrices, 48, 19002 Guadalajara; 949-216814; C., P. de mús. Medias; "Ad Libitum"; Tít. de P. Superior

Madueño, Paco; c/ Araucaria, 27, 3º, 28039 Madrid; 91-5718785; A.

Mallavibarrena, Raúl; c/ Embajadores, 104, 6ºB, 28012 Madrid; 91-5171428; Crítico musical, Director coro, C.; Grupo vocal "Musica Ficta", "Ensemble Instrumental Fontegara"

Marías, Alvaro; c/ Vallehermoso, 34, 5ºizq., 28016 Madrid; 91-4487726S; C., P. Cons. Profesional de Madrid-Arturo Soria, Flauta travesera barroca; "Zarabanda"; Tít. de P. Superior

Marín Fatuarte, Mª Eva; c/ José Recuerda Rubio, 3, Blq.6, 5ºA, 41018 Sevilla; 95-4922321; P. de mús. E.G.B., E. (Cons. Sevilla), violín

Martínez Ayerza, María; Parque de San Julián, 4, 1ºD, 16002 Cuenca; 969-212125; 969-214407; E. (Cons. Cuenca); Conjunto de flautas de pico del Cons. de Cuenca

Martínez Fernández, José Carlos; c/ Antonio Cabanilles, 14, 3º izq., 38204 Gijón; 98-5392843; E. (Cons. Salamanca)

Martínez Ortega, Mª del Valle; c/ Zayas, 7, 1º izq., Ecija. 41400 Sevilla; 95-4831266; E. (Cons. Sevilla)

Martínez, Angela; c/ Ponferrada, 28, 1º3, 28029 Madrid; 91-7300118

Martín, Juan Dionosio; c/ Olvega, 13, 28033 Madrid; 91-7664888 (?); C., P. de mús. Medias, Flauta travesera barroca; "Sema"; Tít. de P.

Martín, Mariano; c/ Residencia, 25, Esc. B, 3ºA, San Lorenzo de El Escorial. 28280 Madrid; 91-8960359; C., Catedrático Cons. Superior de Madrid, Flauta travesera barroca; "La Stravaganza"

Megina, Pepa; Avda. de Ajalvir, 131, 2ª Esc. 5ºD, 28022 Madrid; 91-3066590; E. (Cons. Madrid), Oboe barroco; Tít. de P.

Mendoza, Pepe; c/ Goles, 10, 2ºA, 41002 Sevilla; 95-5862651; P. de mús. Medias, A.

Mesonero Carrera, Fernando; Pza. de los Ciento, 3, bajo A, 41001 Zamora; 980-533588; P. de mús. E.G.B., E. (Cons. Salamanca?)

Meyer, Barbara; c/ Toledo, 43, 3º izq., 28005 Madrid; 91-3642007; F. instrumentos de cuerda

Millán Capote, David; c/ Santa Isabel, 42, 28012 Madrid; P. de mús. Medias, C.; Tít. de P. Superior

Miró Moína, Joan; c/ Moncasi, 10, 2º izq., 50006 Zaragoza; 976-370081; P. Cons. de Zaragoza, C.; Quinteto de flautas "Quinta Pars"; Tít. de P. Superior

Monge Magistris, Ana María; c/ Pez Espada, 114 (S. García), Algeciras. 11207 Cádiz; 956-57006; P. de solfeo Cons. de Algeciras

Morales, Angela; c/ Virgen de la Oliva, 46, 3ºB, 28037 Madrid; P. Escuela Comarcal de Música de Toledo, C.; Tít. de P. Superior

Moreno y Casanova, Miguel Angel; c/ Urogallo, 21, 3º izq., 28019 Madrid; 91-5604859

Moreno, Leonor; Apdo. 101, Puerto Real 11520. Cádiz; 956-837974; P. mús. E.U.; Tít. de piano y órgano

Muela Díaz, Encarnación; c/ La María, 21, 1º dcha., 41008 Sevilla; 95-4426493; E. (Cons. Sevilla)

Müller Gómez, Angel; c/ Granja de San Ildefonso, 5, 6ºI-J, 11007 Cádiz; 956-281279; P. de mús. E.U., E. (Cons. Sevilla); Tít. de P. Superior de guitarra

Murillo, Javier; c/ Vitelio, 20, Carmona. Sevilla; 95-4143603; A., P. de mús. Medias, oboe barroco

Niubó, Montse; Ronda Camprodón, 18, Vic. 08500 Barcelona

Núñez Izquierdo, Marta; Pº Estación, 18-20, 7º izq., 37004 Salamanca; 923-232993; E. (Cons. Salamanca)

Núñez, Carlos; c/ República Argentina, 17, 6ºizq., 36201 Vigo; 986-225228; 986-436041; C., P. Cons. de Vigo, Gaita; "Matto Congrio"; Tít. de P. Superior

Olavide, Begoña; Vista de los Angeles, 64, Mojácar. 04638 Almería; C.; "Kalamus"; Tít. de P. Superior

Oriol Vilá i Bosch, Josep; c/ Villaroel, 79, pral. 2ª, 08011 Barcelona; 93-3234832; F.

Otano, Peio; Urederra erreka 5 I.D, 31005 Iruña. Pamplona; E.

Pagán, Sergio; c/ Ronda de Sobradiel, 72, 28043 Madrid; Programador Radio 2; "Los Goliardos"

Parra Sánchez, Javier; c/ Muñoz Torrero, 1, 3ºE, 37007 Salamanca; 923-261269; E. (Cons. Salamanca)

Parrilla López, Vicente; c/ Cervantes, 3, Estepa. 41560 Sevilla; 95-5913661; C., E. (Cons. Sevilla); Cuarteto de flautas "Istabba"

Pascual Ortiz, Arantza; c/ Trafalgar, 22, 28010 Madrid; 91-5938285; E.

Paz Sanchez-Cuenca, Fernando; c/ San Antón, 15, 3º dcha, San Lorenzo de El Escorial. 28200 Madrid; 91-8960648; C., P. Cons. de El Escorial, Flauta travesera barroca; Cuarteto de flautas "Extramundi", "Scordatura"; Tít. de P. Superior

Peñalver Sarazin, Guillermo; c/ San Roque, 10, bloque A, 2º dcha, 41001 Sevilla; C., P. Cons. de Sevilla, Flauta travesera barroca; Cuarteto de flautas "Extramundi", Trío "Poema Harmónico"; Tít. de P. Superior

Pérez Arribas, Fernando Oscar; Carretera de Logroño, 1, 5ºB, 42004 Soria; 975-222103

Pérez Prieto, Mariano; c/ Santiago Mirat 1-3, 3ºN, Santa Marta de Tormes. 37900 Salamanca; 923-130547; Tít. de P. Superior, Doctor en Musicología

Pérez, Daniel; c/ Urb. "Las Suertes" 6, 4º 1º, Collado Villalba. 28400 Madrid; E. (Cons. El Escorial)

Polo i Elorri, Alexandrina; Barcelona; C., P. Cons. de Badalona

Polo, Ricardo; c/ Opera Carmen, 4, 41007 Sevilla; 95-4516700; E. (Cons. Sevilla)

Prieto, Mercedes; c/ El Greco, 5B, La Navata. 28120 Madrid; 91-8585790; P. de mús. Medias, Flauta travesera barroca; Tít. de P. Superior

Ramalho, Maria José; Praça da República, 30, 7160 Vila Viçosa. PORTUGAL; 68-98462

Richardson, Paul; c/ Vaquerías, 8, Esc. Dcha. 5ºD, 28007 Madrid; 91-4094726; F.

Richart Peris, Xavier; c/ San Pío X, 32-9ª, Algemesí. 46680 Valencia; 96-2482192; P. de dolçaina y flauta de pico Cons. Municipal de Valencia; Tít. de P. Superior

Rincón Catalán, Manuel; c/ Capitán Tassara Buizam, 5, 3ºA, 41008 Sevilla; 95-4355321; E. (Cons. Sevilla)

Rincón Rubio, José del; c/ Sanz Oliveros, 4, 1ºB, 42002 Soria; 975-231824; A., P. de mús. Medias

Ríos Tirado, José; c/ Polvillo, 17, Cantillana. 41320 Sevilla; 95-4730257; E. (Cons. Sevilla), Flauta travesera

Ripodas Agudo, Miren Iosune; c/ Luis Morondo, 8, 7ºD, 31006 Pamplona. Navarra

Rodero, Ricardo; c/ Santa Teresa, 11, Colmenar Viejo. 28770 Madrid; 91-8541239; P. de mús. Medias, C.; Tít. de P. Superior

Rodríguez Illa, Alicia; c/ Tudela, 1, 1ºB, 47002 Valladolid; 983-291470; P. de mús. E.U.

Rodríguez Ramírez, Amalia; c/ Infanta Mercedes, 36, 4ºD, 28020 Madrid; 91-5790444; E. (?)

Rodríguez Reyes, Eva Mª; c/ Fermín Cotan Pinto, 1, Olivares. 41804 Sevilla; 95-4110960; E. (Cons. Sevilla)

Rodríguez Temes, Teresa; c/ Residencia, 17, San Lorenzo de El Escorial. 28200 Madrid; E. (Cons. El Escorial)

Ruiz Barbosa, Francisco Javier; c/ Guadalimar, 5, piso 14, 41013 Sevilla; 95-4616735; E. (Cons. Sevilla)

Sabbatella, Patricia Leonor; Apdo. de Correos 555, Cádiz; 956-289530; P. de mús. E.U., E. (Cons. Sevilla); Tít. de Pedagogía Musical

Sáenz-Almeida, José María; c/ Costa Rica, 13, 1ºA3, 28016 Madrid; 91-3451576, 3451052; 91-3451044; A.

Saiz Sánchez, María; c/ Estafeta, 9, Galapagar. 28260 Madrid; E. (Cons. El Escorial)

Salas Machuca, Alonso; c/ Juan Sebastián Elcano, 13, 4ºA, 41011 Sevilla; 95-4279964, 5913086; P. Conjunto Coral (Cons. Sevilla), Director coro; Coro "Juan Navarro Hispalensis"

Salicrú i Maltas, Anna; c/ Los Alamos, 21, 2ª, Mataró (El Maresme). 08301 Barcelona; 93-7901325; E. (?), C.; Grupo de animación infantil "Ull de Poll", Acomp. instrumental Coral "Primavera per la Pau", Trío "Fontegara"; Tít. de P.

Sampedro, David; Avda. Conquistadores, 8, 41007 Sevilla; C.; Cuarteto de flautas "Ludicus Consort"

Sánchez López-Ibáñez, Rocío; c/ La Huerta, C.R. Sta. Clara, 4, Osuna. 41640 Sevilla; 95-4810029; E.

Sánchez Manzano, José Cesáreo; Avda. de Bruselas, 70, 8º4, 28028 Madrid; 91-3610819; E. (Cons. Madrid); Tít. de P. Superior

Sánchez Medina, Iván; c/ Santander, 8, 2ºB, Santomera. 30140 Murcia; 968-865810; E. (Cons. Murcia)

Sánchez, Irene; c/ Santiago Amón, 1, Las Rozas. 28230 Madrid; E. (Cons. Madrid)

Sanz Ballesteros, David; c/ Cardenal Tenorio, 4, Alcalá de Henares. 28801 Madrid; E. (Cons. Madrid), C.; Tít. de P.

Sanz Hermida, Justo; c/ Urb. La Cerca, 35, 2ºD, Villalba. 28400 Madrid; C., P. clarinete Cons. de Madrid; Tít. de P. Superior

Saperas, Josep María; Passeig Poble Espanyol, 11, Sant Andreu de Llavaneras. 08392 Barcelona

Saperas, Josep María; c/ del Magatzem, 33, átic, Badalona. 08911 Barcelona; C., Catedrático Cons. Superior Municipal de Barcelona; Tít. de U.M. (Amsterdam)

Schmied Scopp, Ernesto; c/ de la Media Luna, 34, 4º izq. Esc.int. 31004 Pamplona; 948-253995; C., P. Cons. de Pamplona; Cuarteto de flautas "Extramundi", "Scordatura"; Tít. de P. Superior

Sela Andrés, Bárbara; c/ Alcázares 9, 1º-I, 41003 Sevilla; C., P. Cons. de Sevilla; Cuarteto de flautas "Extramundi", "Camara Palatina"; Tít. de P. Superior

Silva, Pedro; R. Miraporto, Lote 52, 4435 Rio Tinto. PORTUGAL

Silva, Susana; Rua da Paz, 8, 2855 Corrois. PORTUGAL; 1-2535385

Soler, Jordi; Carrer Viladomat, 114, 08015 Barcelona; 93-4535669

Soriano, Rafael; c/ Belén, 40-C, 16002 Cuenca; P. Cons. de Cuenca, C.; Tít. de P. Superior

Steele, Anna; Urb. Las Endrinas. c/ Peloponeso, 3, Las Rozas. 28230 Madrid; 91-6316507; P. de mús. E.G.B., C.; "Orfeo"

Tornero Alvarez, Juan José; c/ Serra Mariola, 5, Paiporta. 46200 Valencia; 96-3970774; 96-3864487; Catedrático E.U., Flauta travesera barroca; "Sintagma Musicum"

Torner, Juan Ignacio; c/ Benidorm, 5, esc. 1ª, 7ºA, 41001 Sevilla; 95-4223768; E. (Cons. Sevilla), P. de piano Cons. Bollullos, Director de coro; "Taller Hispalense de Música Antigua"; Tít. de P. de piano

Torralba, Antonio; c/ Cardenal González, 38, 14003 Córdoba; C., P. de mús. Medias; Trío "Cinco siglos"

Torres Martín, Rodrigo; c/ Joaquín Costa, 11, 1ºB, 37006 Salamanca; 923-226625; E. (Cons. Salamanca)

Tubau, Josep; c/ Doctor Esteve, 29, Manresa. 08249 Barcelona; 93-8743534; F.

Udina Abelló, María Jesús; c/ Bisbe Cassador, 2, 2º 1ª, 08002 Barcelona; 93-3150471; 93-3105865; P. Cons. Profesional de Badalona, P. Escuela de Mús. de Premià de Mar, C.; "Quartet de bec Frullato"; Tít. de P.

Urbán Castillo, Olga; c/ Pau Alcover, 79-81, 1º 2ª Esc. izq., 08017 Barcelona; 93-4177318; E. (Cons. Zaragoza?)

Valenzuela Dupuy de Lôme, Mariela; c/ Carabeo, 17, Nerja. 29780 Málaga; 95-2525338; P. privada, C.

Varela Entrecanales, Manuel; c/ José Festanes, 41 D, 28035 Madrid; 91-3730551; A.

Velilla Fernández, Natalia; Avda. de las Lomas, 52. Urbanización Las Lomas, Boadilla del Monte. 28660 Madrid; 91-6330294

Vilaginés, Eulalia; Carrer Rocafort, 147, 08015 Barcelona

Vilá, Luys; Passeig Poble Espanyol, 11, Sant Andreu de Llavaneras. 08392 Barcelona

Vives i Foix, Víctor; Pça. d'Espanya, 3 àtic, 2ª, Mataró (El Maresme). 08301 Barcelona; 93-7962975; E. (?), C.; Acomp. instrumental Coral "Primavera per la Pau", Trío "Fontegara"; Tít. de P.

Wolteche, Elisabeth; c/ Cuenca Tramoyeres, 2, puerta 181, 46020 Valencia; 96-3931866; P. privada

Zárate Gallego, Chelo; c/ Sánchez Barraiztegui, 17, 1, 28007 Madrid; A.; Tít. de P. de piano

Conservatorios y escuelas de música españoles en los que se imparte la asignatura de flauta de pico
Los datos aparecen en el siguiente orden: nombre, dirección, teléfono, fax y profesor/es y separados por ;

Conservatorio Superior de Música; c/ Duque de San Germán, 6. 06001 **Badajoz**; 924-212468; 924-224771; **Trudy Grimbergen**

Conservatorio Superior de Música del Liceo; Rambla de Capuchinos, 63. 08002 **Barcelona**; 93-3018796; 93-4124887; **Lluis Caso**

Conservatorio Profesional de Música; c/ Miquel Blanch, 2. **Manresa** 08240 Barcelona; 93-8720088; **Jordi Colomer**

Conservatorio Profesional de Música; c/ Padre Claret, 2. **Badalona** 08911 Barcelona; 93-3893957; **Alexandrina Polo**

Conservatorio Profesional de Música; c/ Palafox, 1. 16001 **Cuenca**; 966-226911; 966-230771; **Rafael Soriano Pérez**

Conservatorio Superior de Música; c/ Dr. Mata, 2. 28012 **Madrid**; 91-5275822, 5391958; 91-5275822; **Mariano Martín**

Conservatorio Profesional de Música; c/ Baleares, 18. 28019 **Madrid**; 91-4698617, 4698614; 91-5650151; **Pedro Bonet**

Conservatorio Profesional de Música; c/ Arturo Soria, 140. 28043 **Madrid**; 91-4135193, 4135090; 91-4151932; **Alvaro Marías**

Conservatorio Profesional de Música; c/ Floridablanca, 18. **San Lorenzo de El Escorial** 28200 Madrid; 91-8960343; **Fernando Paz**

Conservatorio Superior de Música; Paseo del Malecón, s/n. Apartado 3150. 30001 **Murcia**; 968-294758; 968-299843; **Agostino Cirillo**

Conservatorio Profesional de Música; c/ Aoiz s/n. **Pamplona**. 31004 Navarra; 948-232646, 240483; **Ernesto Schmied**

Conservatorio Profesional de Música; c/ Avelino González Mallada. Antiguo Cuartel de Simancas. 33204 **Gijón**; 985-338978, 338968; 985-130396;¿?

Conservatorio Superior Estatal de Música; c/ Manuel Olivié, 23.Vigo 36203 **Pontevedra**; 986-471266, 471144; 986-481807; **Carlos Núñez**

Conservatorio Superior de Música; Cuesta del Carmen, 1. 37002 **Salamanca**; 923-219623, 261163; **Vicente Balseiro**

Conservatorio Profesional de Música; c/ Tahonas Viejas. 37007 **Salamanca**; 923-210534; **Antonio Blanco**

Conservatorio Superior de Música; c/ Jesús del Gran Poder, 49. 41002 **Sevilla**; 95-4381009, 4387307; **Guillermo Peñalver, Bárbara Sela**

Escuela Comarcal de Música. Ayuntamiento; Pza. de España s/n. **Villacañas** 45860 Toledo; 925-160428; **Angela Morales**

Conservatorio Municipal Profesional "José Iturbi" de Valencia; Avda. del Puerto, 20. 46023 **Valencia**; 96-3525478 ext.4295; **Xavier Richart**

Conservatorio Superior de Música; San Miguel, 32-34. 50001 **Zaragoza**; 976-222632; 976-230195; **Joan Miró**

Tarifas de publicidad en la Revista de Flauta de Pico

página entera	2000 Ptas.
1/2 página	1400 Ptas.
1/4 de página	700 Ptas.

NOTICIAS

EDUCACIÓN

La administración educativa de la Comunidad Valenciana ha aprobado, por fin, la implantación de la asignatura de flauta de pico en el **Conservatorio Municipal de Valencia**. De momento sólo será dentro del nuevo plan L.O.G.S.E. El profesor será el actual profesor de dolçaina, Xavier Richart Peris. Creemos que es el primer Conservatorio Profesional de esa comunidad donde se impartirá la enseñanza de nuestro instrumento.

DISCOS

Pierre Attaingnant, *Chansons Nouvelles & Danceries* (obras editadas por Attaingnant), Anon., *Pavane 3* (1547), *Gaillarde 4* (1530), *Prélude* (1529), *Pavane "La Monina"* (1530), *Pavane 19* (1530); *Gaillarde 7* (1530), *Basse dance 3* (1530), *Sansserre. Basse dance* (1530), *C'est grand plaisir: chanson, tourdions* (1529); Sermisy, *Au bois de deuil, Dont vient cela, Joyssance: chanson y basse dance*; Gervaise, *Pavane d'ell Estarpe, Allemande 4*; Sandrin, *Puis que vivre en servitude, Qui souhaitez: pavane, chanson y gaillarde*; Jacotin, *Mary, je songay: chanson, branle y tourdions*; Certon, *Je l'ay aimé*; Cadéac, *Je suis deshéritée*; Mornable, *Vous qui voulez: chanson, pavane y gaillarde*; Gosse, *Je file quand Dieu my donne: chanson y bransle*; Courtois, *Si par souffrir: chanson y pavane*. ENSEMBLE DOULCE MÉMOIRE: Denis Raisin-Dadre, flauta; A. Quentin, voz; S. Abramowickz, Y. Saito y S. Moquet, violas da gamba; P. Boquet, laúd; W. Dongois, *cornetto*; Fr. Eichelberger, clave; Br. Caillat, percusión. Astrée E8545, grabado en 1994. 63'14", DDD

Bach, J.S., *Trio Sonatas BWV 525, 527, 529, 530, Duetti BWV 802-805, 14 Cánones BWV 1087*. THE PALADIAN ENSEMBLE. Pamela Thorby, flauta de pico, R. Podger, violín; J. Levine, violonchelo; W. Carter, guitarra y teorba. Linn CKD 036. 74'56"

Benedetto Marcello, *Sonatas Op. 2*, Vol. II. *Sonatas en Sol m., Sib M. y Sol M.* para flauta de pico y b.c., etc. ACCADEMIA CLAUDIO MONTEVERDI VENEZIA, Suzanne Schaffert (?), flauta de pico; L. Contini, chitarrone; Cl. Ronco, violonchelo; E. Marcante, clave y órgano y H.-L. Hirsch, clave, órgano y Dir. Arts 447214-2, grabado en noviembre de 1985. 52'13", DDD

Telemann, *Orchestral Suites, Suite en La m.* para flauta de pico y cuerdas, etc. CAMERATA KÖLN, Michael Schneider, flauta de pico. Deutsche Harmonia Mundi 05472 773242. 76'36"

Telemann, *Orchestral Suites and Concerto, Suite en Fa m.* para cuerdas y dos flautas de pico, etc. FREIBURGER BAROKORCHESTER, ?, flautas de pico. Deutsche Harmonia Mundi 05472 773212. 74'02'

Telemann, ***Partitas***, Ferdinand Conrad y Hans-Martin Linde, flautas (Lautenbacher, Winschermann, Ruf, Koch, acompañantes). Musicaphon M51539. Gramophone, julio 1995, p. 178

Vivaldi, *Concertos para violín Op, 8 nos 1 a 4 "Las cuatro estaciones"* transcritos para

flauta de pico y 7 instrumentos antiguos. ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE DE PARIS, Jean-Claude Veilhan, flauta y Dir. Pierre Verany PV 730 030, grabado en 1983. 38'27", DDD

Vivaldi, *Seven Concerti. Concierto en Do M. Rv. 444* para flauta de pico sopranino y cuerdas, *Concerto per l'orchestra di Dresda en Sol m.* para violín, dos oboes, dos flautas de pico y cuerdas, etc. ENGLISH CONCERT, Peter Holtslag, flauta de pico; Tr. Pinnock, Dir. Archiv Production 445839-2. 59'11', DDD

Common Grounds: Recorder consort music; Anon. *Estampie, Polorum Regina, Beata Viscera, Mariam Matrem, Lamento di Iseult*; Isaac, *J'ay pris amours, La morra, O venus bant, Tart ara*; Eccles, *Divisions on a Ground*; Bevan, *Browning*; Corelli/Marais/ Sacarlatti, *La Follia*; Brumel, *Tandernaken*; Ruffo, *La disperata*; Lapicida, *Tandernaken*; Rufo/Merula/Marini, *La Gamba*. LA FONTEGARA AMSTERDAM: Saskia Coolen, Han Tol y Peter Holstlag, flautas; M. Middenway, viola da gamba/cello; J. Ogg, clave. Globe GLO5112, 65'01". Early Music Review, julio 95, 22. Gramophone, julio 1995, p. 177

D'amor ragionando / Ballades du neo-Stilnovo en Italie 1380-1415, Landini, *Che Chosa è quest'Amor, Giovine vagha, Amor c'al tuo sugetto, Fortuna ria, Amor in huom gentil*; Matteo de Perugia, *Serà quel zorno may*; Magister Zacharias, *Ad ogne vento, Movit'a pietade*; Ciconia, *Merçé o morte*; Anthonello de Caserta, *Più chiar que'l sol*. MALA PUNICA: Pedro Memelsdorff, flauta; Kees Boeke, flauta y viela; Sv. Fomina, viela; Chr. Deslignes, *organetto*; K.-E. Schröder, laúd; A. Macchini, campanas; J. Feldman y G. Maletto, voz. Arcana A22. Grabado en junio de 1994. 65'20", DDD

H. von Bingen, *O splendidissima gemma*, Th. Preston, *La Mi Re*, Anon. Atheniensis, *Delphische Hymne*, I. Strawinsky, *Pièce Nr. 1, Pièce Nr. 3*, E. Brown, *December '52*, C. de Rore, *Anchor que col partire*, Trio Diritto/J. Schwarzer, Παντα ρει. Jeremias Schwarzer, flauta; E. Mihajlovic, órgano A. Poth, *Weltzeit*, Ch. Tye, *Sit fast*, Anon. (s. XVI), *Kyrie*, J. Dunstable, *Gloria*, J. Ciconia, *Credo*, Anon. (s. XIV), *Sanctus*, Anon. (s. XVI), *Agnus Dei*, G. Dufay, *Portigaller*, Buxheimer Orgelbuch (s. XV), *Portigaller*. TRIO DIRITTO: Jeremias Schwarzer, Ines Rasbach, Martin Hublow, flautas. Moeck 10016. Grabado en junio de 1993 (solo) y julio de 1993 (trío).47'33", DDD

Blockflute Classics 2; Fr. Couperin, *Le Rossignol-en-amour, Quatrième Concert Royaux en Mi m./M.*, A.D. Philidor, *Sonata en Re menor*, J. Hotteterre, *Preludios de "L'Art de Preluder", Deuxième Suite en Re m. del "Premier Livre de Pièces"*; Ch. Dieupart, *Sixième Suite en Sol m.* Walter van Hauwe, flautas; Gl. Wilson, clave; W. Möller, violonchelo; T. Satoh, laúd. Moeck 10013. Grabado en 1989. 61'19", DDD

Disco tipo **Minus One**. La flautista Frances Blaker, la clavecinista Phebe Craig y el violinista-gambista Michael Sand ofrecen un lote de 3 Cd's llamado *Music Plus You* donde interpretan el bajo continuo de una sonata o dos de las partes de algún trío. Incluye la *Sonata en Do M.* de Handel, una *Suite* de Marais, unas variaciones de Playford, variaciones sobre *O fellici occhi miei* de Ortiz, *La Bernardinia* de Frescobaldi, la partita en Sol M. de Telemann, etc. Para más información dirgirse a KATastroPHE Records, 6389 Florio Street, Oakland, CA 94618, Estados Unidos de Norteamérica. Tel. (510) 601-9631

RESEÑAS y CRÍTICAS

DISCOS

La empresa discográfica Teldec ha publicado una colección de 12 discos titulada **Frans Brüggen Edition**, que consta de los siguientes títulos:

Vol. 1, **Georg Philipp Telemann**, *Recorder Sonatas and Fantasias*, Teldec 4509-93688-2. 74'44''. *Sonatas en Fa M., Sib M., Fa m. y Do M.* para flauta y b.c. de "Der Getreue Musik-Meister"; *Sonatas en Do M. y Re m.* para flauta y b.c de "Essercizii Musici"; *Fantasias en Re m., Sol m., La m., Do M., Sib M. y Fa M.* para flauta sola

Vol. 2, *Italian Recorder Sonatas*, Teldec 4509-93669-2. 72'43''. Corelli, A., *Sonata en Sol m.* y *"La Follia" en Sol m.*; Barsanti, Fr., *Sonata nº 2 en Do M.*; Veracini, G.M., *Sonata nº 6 en La m.* y *Sonata nº 9 en Sol m.*; Bigaglia, D., *Sonata en Sol m.*; Vivaldi, A., *Sonata Op. XVIII nº 6 en Sol m.*; Marcello, B., *Sonata Op. II nº 11 en Re m.* para flauta y b.c.

Vol. 3, *English Ensemble Music*, Teldec 4509-97465-2. 64'20''. Holborne, *Dances and Airs a 5*; John Taverner, *In Nomine a 4*; Tye, *In Nomine a 4*; Byrd, *In Nomine a 4*, *The Leaves be Green a 5*; Th. Simpson, *Bonny Sweet Robin*; Th. Morley, *La Girandola, Il Lamento y La Caccia a 2*; G. Jeffreys, *Fantasia a 3*; R. Carr, *Divisions upon an Italian ground*; W. Babell, *Concerto a 7 en Re M.*; J.Chr. Pepusch, *Sonata nº 4 en Fa M.*; H. Purcell, *Chaconne "Three parts upon a ground"*

Vol. 4, *Early Baroque Recorder Music*, Teldec 4509-97466-2. 58'32''. Van Eyck, *Batali, Doen Daphne d'over schoone Maeght, Pavane Lachrymae y Engels Nachtigealtje* para flauta sola; Frescobaldi, *Canzon per canto solo e Basso continuo "La Bernardinia"* para flauta y b.c.; G.P. Cima, *Sonata en Re m. y Sonata en Sol m.* para flauta y b.c.; G.B. Riccio, *Canzon a 4 en La m., Canzon en La m.* para flauta y b.c.; S. Scheidt, *Paduan a 4 en La m.*; Anon. *Sonata en Sol M.* para tres flautas y b.c.

Vol. 5, *Late Baroque Chamber Music*, Teldec 4509-97467-2. 60'31''. Telemann, *Quartett en Re m. TWV 43:d1* para flauta, dos flautas traveseras y b.c.; Fasch, *Quartett en Sol M.* para flauta travesera, dos flautas y b.c.; J.B. Loeillet, *Quintet en Si m.* para dos *voice flutes*, dos flautas traveseras y b.c.; Quantz, *Trio Sonata en Do M.* para flauta, flauta travesera y b.c.; A. Scarlatti, *Sonata en Fa M.* para tres flautas y b.c.; Mattheson, *Sonata IV en Sol m.* para tres flautas

Vol. 6, *French Recorder Suites*, Teldec 4509-97468-2. 47'52''. Dieupart, *Suite en Sol M.* para *fourth flute* y b.c., *Suite en La M.* para *voice flute* y b.c.; Hotteterre, *Première Suite de pièces à deux dessus* para dos flautas

Vol. 7, *French Recorder Sonatas*, Teldec 4509-97469-2. 44'46''. Lavigne, *Sonata en Do M. "La Barssan"* para flauta soprano y b.c.; Boismortier, *Sonata en Fa m.* para tres flautas; Philidor, *Sonate en Re m.* para flauta y b.c.; Dornel, *Sonata en Si b M.* para tres flautas; Couperin, *Le Rosignol en Amour* para flauta sopranino y b.c.

Vol. 8, **Antonio Vivaldi**, *Chamber Concertos*, Teldec 4509-97470-2. 63'29''. *Concerto en Re M. RV 94* para flauta, oboe, violín, fagot y b.c., *Concerto en Re M. RV 92* para flauta, violín y violoncello, *Concerto en Sol m. RV 105* para flauta, oboe, violín, fagot y b.c., *Concerto en Do M. RV 87* para flauta, oboe, dos violines y b.c., *Concerto en La m. RV 108* para flauta, dos violines y b.c., *Concerto en Do m. RV 441* para flauta, cuerdas y b.c., *Concerto en Fa M. RV 442* para flauta, cuerdas y b.c.

Vol. 9, **Händel**, *Recorder Sonatas*, Teldec 4509-97471-2. 63'40''. *Sonatas en La m., Do M., Sol m. y Fa M. Op.1* para flauta y b.c., y *Sonatas en Si b M. y Re m.* "Fitzwilliam" para flauta y b.c.; *Sonata en Fa M.* para flauta, violín y b.c.

Vol. 10, **Georg Philipp Telemann**, *Ouverture in a minor, Concertos*, Teldec 4509-97472-2. 65'03''. *Ouverture en La m.* TWV 55:a 2 para flauta, cuerdas y b.c., *Concerto en Do M.* para flauta, cuerdas y b.c., *Concerto à 6 en Fa M.* para flauta, fagot, cuerdas y b.c.

Vol. 11, **Johann Sebastian Bach**, *Chamber and Orchestral Music*, Teldec 4509-97473-2.

56'18''. *Concerto en Fa M. BWV 1057* para clave, dos flautas, dos violines, viola y b.c., *Trio Sonata en Sol M. BWV 1039* para dos flautas traveseras y b.c., *Concerto en La m. BWV 1044* para clave, flauta travesera, violín cuerdas y b.c., *Sonatina* (de la *Cantata BWV 106 "Gottes Zeit is die allerbeste Zeit" (Actus Tragicus)*) para dos flautas, violas da gamba y b.c., *Sonata Concerto* (de la *Cantata BWV 182 "Himmelsköning sei willkommen"*) para flauta, violín, cuerdas y b.c.

Vol. Vol. 12, *Recorder Sonatas and Concertos*, Teldec 4509-97474-2. 68'46''. J.L. Loeillet, *Sonata en Do m.* para flauta y b.c., G. Sammartini, *Concierto en Fa M.* para flauta soprano, cuerdas y b.c., Handel, *Triosonata en Si m.* para flauta travesera, violín y b.c., Naudot, *Concierto en Sol M.* para flauta, dos violines y b.c., J.B. Loeillet, *Sonata en Sol M.* para flauta y b.c., Telemann, *Concierto en Mi m.* para flauta, flauta travesera, cuerdas y b.c.

Frans Brüggen, Kees Boeke, Walter van Hauwe, Jeanette van Wingerden, Bruce Haynes, Elly Baghuis, flauta de pico; Fr. Vester, J. Troomp, flauta travesera; Br. Haynes, oboe; O. Fleischmann, Br. Pollard, fagot; A. Harnoncourt, M. Leonhardt, A. Stuurop, A. van den Hombergh, L. van Dael, violín; A. Bijlsma, W. Möller, cello; N. Harnoncourt, V. Hampe, S. Kuijken, K. Vellekoop, viola da gamba; Fr. Nijenhuis, contrabajo; G. Leonhardt, B. van Asperen, H. Tachezi, A. Uittenbosch, clave y órgano; CONCENTUS MUSICUS WIEN - Dir. N. Harnoncourt, LEONHARDT CONSORT - Dir. G. Leonhardt, BRÜGGEN CONSORT - Dir. Fr. Brüggen

El conjunto de la colección tiene el título **Frans Brüggen Edition. The Art of the Recorder**, y el número Teldec 4509-97475-2, 12 Cd's

La idea parece haber sido la de reeditar la amplia discografía que había ido realizando Brüggen en Teldec desde los primeros años 60. No obstante, como bien señala Álvaro Marías en una crítica aparecida en el diario ABC, falta la *Sonata a 4* de A. Scarlatti (¿también la *Suite en Fa m.* para cuerdas de Telemann con su estupenda Chacona con dos flautas?). Las grabaciones van desde las ya históricas *Sonatas* de Händel de 1962, hasta el disco de tres flautas con y sin b.c. en el que Brüggen se añade al QUADRO HOTTETERRE de Boeke y Van Hauwe en 1978-9. La distribución del material en los discos no se ha realizado siguiendo el orden en se hicieron las grabaciones originales sino agrupando las piezas por temas o autores. Es una opción interesante, pero que produce la contigüidad de registros que en ocasiones distan casi 20 años entre sí. Las diferencias de sonoridad de las propias grabaciones, y, sobre todo, de "estilo" son tremendas. Esto produce una cierta incomodidad en el oyente, quien, de pronto, piensa que se le han estropeado los altavoces de graves, o que está tocando otro flautista, pero es un buen pretexto para analizar brevemente eso que se ha dado en llamar la "escuela holandesa". Se aprecia en los primeros discos un tipo de sonoridad más estable, con vibrato continuo bastante rápido y regular, afinación constante y un sonido más "fino", si se me permite la expresión, que va haciéndose cada vez más pleno de armónicos e impurezas a medida que utiliza flautas con un *voicing* más "aplastado". Sin duda lo más llamativo de la evolución de la forma de tocar en esos diecisiete años es el constante incremento del inconfundible, como llamó con acierto Hunt, *"ua-ua"* o, lo que es lo mismo, incremento y decremeto lento de la presión del aire con el consiguiente cambio en la afinación. En la última grabación este fenómeno puede considerarse como lo más sobresaliente. Otra característica importante que se observa en la evolución de Brüggen es el progresivo dominio de lo que podriamos llamar la melancolía barroca. Es algo conectado con la desafinación hacia abajo del final de las notas, pero no sólo. También es un estado emocional que se intenta transmitir con claridad en el conjunto de la obra. Se pasa de la alegría o la superficialidad emocional antaño asociada, peyorativamente, al barroco, a la reivindicación de una profundidad sentimental que toma la forma casi constante del lamento. Este tipo de sentimiento general perdura hoy día, y es una de esas características llamadas por muchos "estilo" en la interpretación de la música antigua. Para otros no es más que empobrecedora uniformidad y amaneramiento.

Una de las mayores críticas que se pueden hacer a esta antología es el verdadero caos en la información sobre instrumentos utilizados y fechas de grabación, extremos ambos que a los flautistas nos interesan sobremanera. G. Peñalver.

REVISTAS

American Recorder, Vol. XXXVI, nº 3, mayo 1995. Editor, Benjamin S. Dunham. 32 pp.

Lo más sustancial de este número lo componen dos artículos: el primero de ellos, de Joel Levine y Pete Rose, a modo de introducción sobre el papel de la flauta en el Jazz, conceptos generales de historia, rudimentos de improvisación y algunos ejercicios y ejemplos, y el segundo, una entrevista al flautista suizo, Matthias Weilenmann.

La sección de crítica de libros pasa revista al de Tula Giannini, *Great Flute Makers of France: The Lot and Geoffroy Families 1650-1900.*, y dos libros sobre percusión: *Tambourine! The Happy Sound* y *Castanuelas olé!* (sic)*: a book about Castanets* de un autor que firma con el seudónimo Tabourot. Las críticas de discos recorren algunos de los títulos aparecidos en los dos últimos años. Las críticas de partituras reseñadas, muy numerosas, tratan, como de costumbre, principalmente de ediciones americanas muy enfocadas al público de la Sociedad Americana de Flauta de Pico: aficionados con un nivel técnico no muy alto que se reúnen a tocar cuartetos o arreglos para orquesta de flautas. Para muestra ahí van unos títulos: MENDELSOHNN, *Ouverture to a Midsummer Night's Dream* para Sno, S, S, A, A, T, T, B y GB, o las piezas para flauta y sintetizador de un tal DON MURO tituladas *A Touch of Spain*, *Rocking Easy*, *Friends Are Always There*, etc. G. Peñalver

The Recorder Magazine, Vol.15 nº 2, junio 1995. Editor, Andrew Mayes.

Tras el editorial y las habituales cartas al director, abre este número de la revista inglesa una entrevista con la pareja (en la vida profesional y en la personal) formada por Peter Bowman y Kathryn Bennetts. Ambos activos tanto como concertistas (forman un dúo) como investigadores y pedagogos (miembros y fundadores? de ERTA -European Recorder Teacher's Association-). Peter contribuye también en este número con un breve artículo sobre la forma de enseñar la respiración correcta a niños.

Destaca por su carácter científico, como es habitual en el autor, el artículo de Anthony Rowland-Jones sobre la historia del uso de la apertura parcial de agujeros en la flauta. Describe cuadros y tratados que demuestran su utilización desde el s.XIV y cómo evoluciona hasta la música contemporánea.

El estudio sobre las danzas barrocas continúa, en esta segunda parte se analizan no solo el tempo, sino las carácterísticas esenciales (ritmo, acentuación, fraseo, etc..) de cada una. Para ello, Malcom Davies ha elegido una suite anónima holandesa del s. XVII, de la que se incluye la partitura y descripción detallada de cada movimiento-danza.

Como siempre encontramos abundantes reseñas de partituras, conciertos y grabaciones (de las que se puede destacar, por su longitud y profundidad, la firmada por M. Zahnhausen sobre el disco de D. Laurin de obras contemporáneas suecas para flauta de pico), así como una lista de concursos y cursos.

Al final de la revista aparece por primera vez el boletín informativo de ERTA, que incluye un resumen del Simposio Internacional de Flauta de pico celebrado en Graz del 2 al 5 de junio de 1994. B. Sela

LIBROS

- RAMÓN ANDRÉS, *Diccionario de Instrumentos Musicales: de Píndaro a Bach*, Bibliograf, Barcelona, 1995, ISBN 84-7153-819-9, 540 pp.

Hay que celebrar la llegada de un texto que llena un hueco importante en la bibliografía en español referente a los instrumentos antiguos. Con respecto a la flauta de pico, por lo que sé, es el primer texto publicado que trata con cierto detalle la historia y características de nuestro instrumento. El artículo parece basado en su mayor parte en el ya clásico *The Recorder and its Music* de Edgar Hunt, a lo que se añaden comentarios de Alvaro Marías (como parece deducirse de lo indicado en el prefacio) y algunas referencias a fuentes documentales e iconográficas españolas. Se incluye una breve pero interesante bibliografía. G. Peñalver.

- GRISCOM, R. & LASOCKI, D., *The Recorder: A Guide to Writings about the Instrument for Players and Researchers*, Garland, Nueva York, 1994, ISBN 0-8240-2945-3, 504 pp.

Ya dábamos la noticia de la aparición de este libro en el nº1 de la revista. Ante todo y sin dilación hay que decir que es un trabajo impresionante que produce en el lector una mezcla de sentimientos de admiración y vértigo. Dividido en 33 temas, numera y, en ocasiones, comenta artículos y libros hasta alcanzar el

número de 1578, sin contar con los numerosos artículos de la American Recorder Society, que están registrados en un índice fácilmente accesible en la propia sociedad. David Lasocki es sobradamente conocido como investigador en todo tipo de asuntos relativos a la flauta de pico u otros instrumentos de viento, como editor de partituras, o traductor de textos antiguos al inglés, pero en esta obra, junto a Griscom, nos deja boquiabiertos al contemplar el ingente número de publicaciones a las que ha tenido acceso y que ha revisado.

Será este, sin lugar a ninguna duda, un instrumento de trabajo fundamental en adelante para cualquiera que desee investigar o escribir sobre la flauta sin caer en el error de ignorar lo ya conocido o, lo que es peor, de repetir lo que otros ya escribieron. El libro incluye un comentario acertadísimo de Lasocki sobre la situación general de los estudios y de la bibliografía en general sobre la flauta de pico. Pone en este comentario de manifiesto que la, por lo que se ve en este libro, enorme cantidad de autores adolecen en ocasiones de falta de contacto con el trabajo de sus colegas extranjeros. Alude, a modo de ejemplo, al escasísimo número de suscriptores extranjeros de la *American Recorder*. Por otra parte, se queja de la falta de una historia de la flauta actualizada. Los textos de referencia, el libro de Hunt en inglés y el de Linde en alemán, tiene ahora más de 30 años y por ello no han incluido ninguno de los descubrimientos realizados con posterioridad. Añade que, pese a esto, el nivel de los estudios sobre la flauta ha experimentado un notabilísimo incremento de "calidad científica" en los últimos diez años. Finalmente, alude a uno de los problemas que más han retrasado, y que todavía lo hacen, los estudios sobre la flauta. En el ámbito musicológico existe una cierta tendencia a menospreciar la flauta como objeto de estudio por considerarlo insignificante.

El libro ha recibido excelentes críticas en las revistas americana e inglesa de flauta de pico. La afilada pluma de Jeremy Montagu, editor del *FoRMHI Quarterly* se arrojó sobre el libro cuando todavía no se había secado la tinta de la imprenta discutiendo pequeños fallos en alguna referencia, retomando una añeja polémica sobre quién descubrió la flauta Ganassi (?) del Museo de Viena, si Loretto o Morgan, o censurando su elevado precio. G. Peñalver

CURSOS

Curso de Flauta de Pico a cargo de **Josep María Saperas** en el **Conservatorio Superior de Música "Manuel Massotti Littel" de Murcia**. 4 al 6 de mayo de 1995.

He tenido la suerte de asistir estos días pasados al curso de flauta de pico impartido por Josep María Saperas organizado por el Seminario de Flauta de Pico del Conservatorio de Murcia, al frente del cual está Agostino Cirillo.

El curso ha tenido una aceptación general mediocre, aunque hay que tener en cuenta los días en los que se ha celebrado (finales de curso), con un balance de 7 alumnos activos, entre los que había algunos de San Sebastián y Sevilla.

A mi entender, Saperas ha demostrado ser un gran pedagogo, sabiéndose adaptar bien a las necesidades y posibilidades de cada alumno. Prueba de ello es que lo que él pretendia mostrar (el uso de la flauta de pico como instrumento del s. xx), ha tenido que ser tratado muy superficialmente debido a nuestra falta de nivel en la práctica del estilo contemporáneo.

En una de las tardes más inolvidables del curso, Saperas fomentó nuestro interés por la música contemporánea con la audición de grabaciones de obras tasles como *Syrinx* de Debussy, *Sweet* de Andriessen, *Gesti* de Berio y *Black Intention* de Ishii, entre otras, la mayoría interpretadas por su maestro Walter van Hauwe. Saperas nos comentó aspectos muy interesantes de cada obra, como la intención del compositor, el significado de los signos de notación, circunstancias que influyeron en la grabación, etc.

Como todo no podía ser bueno, del conservatorio se puede decir que no ha ayudado nada al feliz desarrollo del curso (no había ni un sólo cartel), quedando reflejado con ello el bajo interés de éste por asignaturas como la flauta de pico en favor del instrumento rey de los conservatorios: el piano.

Quiero decir para terminar, que es una lástima la poca asistencia de alumnos a este tipo de cursos de 3 y 4 días. Puede que sean pocos días, pero el horario (mañana y tarde) y el trabajo son muy intensos, pudiéndose aprende gran cantidad de cosas nuevas de flautistas de la categoría de Saperas. Joaquín Hernández, Sevilla (Miembro del trío de flauta de pico, cello y clave SECONDA PRATTICA y del cuarteto de flautas y b.c. LUDICUS CONSORT, estudiante del Conservatorio Superior de Sevilla. Pianista).

VARIOS

¿Pero, es igual que la del colegio?

Manuel Castellano Muñoz
Miembro del Trío de dos flautas y viola da gamba "Musica Mensurata".
Estudiante del Conservatorio de Sevilla

¿Pero, es igual que la del colegio?

¿Cuántas veces nos habrán hecho esa pregunta? Más de una, ¿verdad?.

Y es que la ignorancia de los profanos en la materia es prácticamente absoluta (y en este grupo me incluyo a mí hasta hace tan sólo unos años).

Cada uno de nosotros ha descubierto la flauta de pico de maneras muy diferentes. Algunos han tenido la suerte de criarse oyendo sonatas de Telemann o solos de Van Eyck. Otros fueron conociendo el instrumento poco a poco, hasta darse cuenta de la verdadera magnitud de éste. Y, finalmente, otros llegamos a la flauta dulce por casualidad, de un día para otro.

Mi caso es especialmente simpático: hace ya unos cuantos años mi hermana mayor se compró, cierto día, una revista de modas. Con el ejemplar se regalaba una cinta de música, que, según señalaba la portada, servía para "relajarse". Se ve que a mi hermana no le hizo mucho efecto, así que me la dio a mí, ya que por aquel entonces comenzaba a gustarme la música clásica. Desde ese momento ha sido una de mis cintas favoritas. Ésta constaba de cinco conciertos de Vivaldi, dos para *traverso* y tres para flauta de pico (se trata de un disco de la casa EMI titulado, **Vivaldi** *Konzerte für Blockflöte und Flöte* interpretado por Hans-Martin Linde con la Prager Kammerorchester, editado en CD con el número EMI CDZ 25 2209 2). Pero eso lo sé ahora, porque los rótulos estaban en inglés, y yo por aquellos años dominaba el castellano y poco más.

Sin embargo yo sabía que aquellos tres últimos conciertos tenían un timbre muy raro, poco familiar. Recuerdo que aquel instrumento se me asemejaba quizás a un órgano. Pero no, no era un órgano.

Y fue un día, aquel dichoso día, cuando tuve la ocurrencia de buscar en el diccionario de inglés el significado de *recorder*. "Flauta de pico", leí.

¡Uy! ¿Qué es eso? No tenía ni la menor idea de lo que era aquello. Así que comencé a informarme, preguntando, buscando, leyendo, ... Y aquí estoy, encantado con la elección que hice el día que comencé a estudiar flauta de pico.

Poco tiempo después escuché en Radio 2 un concierto en directo de un cuarteto catalán de flautas de pico y, como era de esperar, en el descanso el comentarista hizo a uno de los flautistas la eterna pregunta:

- Nuestros oyentes se preguntarán si la flauta de pico es la misma que la flauta dulce del colegio, supongo que no, ¿verdad?

Y este hombre aseguró, con total rotundidad, que no, que su instrumento no tenía nada que ver con el que cada día miles de niños hacen sonar en sus colegios, sólo se parecía. Pero bueno, ¿¡cómo no va a haber relación entre ambos!? Bien es cierto que a veces cuesta admitir la popularidad de la flauta dulce, así como sus limitaciones; pero señor mío, al pan, pan y al vino, vino.

Así es que cuando me preguntan si se parecen, si son iguales, mi respuesta es "sí"; cambian algunos detalles, pero en realidad el instrumento es el mismo.

Hace unos días, después de participar en un concurso, se me acercó un chiquillo pelirrojo que, después de darle muchas vueltas, me preguntó:

- ¿Pero la flauta de pico es la misma que la del cole?

Teníais que haber visto lo contento que se fue a su casa sabiendo que tocaba la FLAUTA DE PICO.

GLOSARIO

Guillermo Peñalver

En respuesta a la solicitud que nos hacía un lector en la primera revista hemos intentado comenzar un glosario sobre la flauta. A tenor de los resultados nos hemos visto obligados a admitir nuestra impotencia ante ese reto: no somos capaces de llevarlo a cabo; dejamos, pues, esa tarea para más preclaras mentes. Pero, para no desperdiciar el trabajo ya realizado, ofrecemos el comienzo de lo que podría llamarse un "glosario alternativo". Ni que decir tiene que no tiene más pretensión que la de contribuir a que el lector neófito se familiarice con la terminología y a que el experto ...

afinar, tocar una pocas notas rápida y nerviosamente justo antes de comenzar una obra musical. Estas notas pueden tocarse simultáneamente con otros instrumentos participantes que hacen lo propio formando intervalos armónicos de 8va, 5^{a}, 6ª menor, 4ª aumentada, 9ª menor o cualesquiera otros que sirvan a este fin. También puede tocar las notas un sólo intérprete y comprobar por sí mismo que están afinadas. Si el evento musical se produce en un concierto se suele acompañar el hecho afinatorio de un fuerte soplido en el canal de aire y de una severa mirada de desaprobación al instrumento. Eventualmente, también se puede sacar un poquito la cabeza de la flauta si se tiene la corazonada de que está demasiado alta ... o demasiado baja, tando da. En el mundo de la flauta la acción de afinar adquiere categoría mística: afinar es pensar en afinar.

el do menor, nombre familiar de un concierto de VIVALDI para flauta de pico y cuerdas, escrito en esa tonalidad, que lleva el número de catálogo RV 441 (P440). Su mera mención produce en la mayoría de los flautistas que han de tocarlo extraños tics en ojos y manos, pequeños espasmos abdominales y toda suerte de antiestéticas muecas y gestos de desagrado, y sádica delectación en aquellos que van oírselo tocar a algún colega.

época, espacio de tiempo difusamente insertado entre los años 1200 y 1830. En el terreno flautístico se utiliza este concepto para determinar si una interpretación de música de algún período comprendido entre esos límites cronológicos es correcta ("utiliza las convenciones agógicas de la época"). Pese a extenderse en un lapso de tiempo tan enorme, la *época* hace gala de una sorprendente uniformidad musical. Es obligado señalar que la *época* extiende sus límites cronológicos día a día, por lo que se puede suponer que en un plazo medio ya estaremos en ella. La historia nos persigue.

flattement, primeros síntomas de la enfermedad de Parkinson. Suele ocurrir en notas largas. El que los padece siempre dice que ha sido tratado por HOTTETERRE.

Ganassi, autor de un método publicado en 1535. La flauta que lleva su nombre, y que se inventó en los 70 -del siglo XX!-, se utiliza principalmente para tocar música del siglo XVII. Es algo así como tocar los *Estudios Sinfónicos* de SCHUMANN en un virginal-MIDI.

Hohner, marca de flauta. Está considerado un instrumento pésimo. Símboliza la nulidad y el fracaso flautísticos. El Sr. Hohner es multimillonario.

ornamentar, dícese de la habilidad para tomar al dictado y reproducir con inocente espontaneidad ornamentos inventados y grabados en disco por grandes intérpretes del momento.

retórica, concepto obscuro esgrimido por muchos profesionales del cursillo (de música antigua principalmente) que trata de demostrar que la música obedece a leyes distintas de las de su propia materia. La conclusión de unas clases donde se intenta probar, por ejemplo, que el número total de notas del *Concerto Grosso* Op. VI nº 5 de HANDEL, contadas de 5 en 5, y divididas por la raíz cúbica de 8 es idéntico al de todos los Santos Prepucios conservados en la Baja Occitania, suele ser que el conferenciante conmina a los alumnos a que hagan notar este tipo de circunstancias en sus interpretaciones. Jamás dice cómo, y el discente se va, feliz de haber entrado en una esfera superior de conocimiento.

Diálogo del flautista con su colega

Ventura Rico, Los Gallos, 18 de julio de 1995
Violagambista y poeta sevillano

Albricias Pepe, que veo
junto al Semana y al Hola
una revista española
escrita para flautistas.

- No sabía que tuvieran
inquietudes humanistas.

- Dicen que es amena, ilustrada
y llena de novedades.

- Mejor que hicieran escalas
en varias tonalidades.

- Trae noticias de conciertos y cursillos.

- ¡Que se curen la artritis de nudillos!

- Dicen que a Penthouse supera
en imagen e interés
y hay artículos sesudos
de increíble lucidez,
cumbres preclaras de la mente.

- ¿Acaso crees que soy un inconsciente?
Pretendes que algo bueno han de crear
esos seres amantes de Marcello
que a toda viola, clave o cello
acosan hasta que se avienen a tocar
por milésima vez una sonata,
y qué mal gusto, qué nula afinación
cuando con gran pasión y torpe dedo
soplan por ese tubo y suena a pedo.
¡Azote del oído!
¡En el libro de Dios maligna errata!

- Injusto eres Pepe amigo,
mira que la revista
es buena y barata.

- Nada de lo que escriben va conmigo:
historia de la flauta,
listas de constructores,
pedagogía, nuevos compositores,
crítica de conciertos y de discos,
acústica, cartas al director ...
¡Yo compro el Marca que es mejor!

- Pues yo me llevo la revista,
que promete ser sabrosa su lección
y con ello hago una buena acción
ayudando a la causa del flautista.

CARTAS Y COMENTARIOS

"Una modesta petición: dentro del directorio de flautistas que vais a publicar sería interesante que reflejara los conservatorios del Estado Español donde se imparte la flauta de pico de manera oficial, sobre todo para posibles contactos y cambios de impresiones sobre la implantación de la problemática L.O.G.S.E." XAVIER RICHART. Algemesí, Valencia

Ahí va la lista de conservatorios de los que tenemos noticia. Cualquier información sobre otro centro donde se imparta la asignatura será bienvenida. Creemos muy interesante una discusión sobre la implantación de la L.O.G.S.E. referida a nuestro instrumento. ¿Quién se atreve con un proyecto de programa, una crítica al currículum que se pretende implantar, un comentario sobre el nivel a exigir en los exámenes de paso de grado, etc...?

"...una sugerencia: se podría crear una sección de preguntas y respuestas que formulásemos y también contestásemos los propios lectores, un "buzón abierto". ¿Qué os parece la idea?..." ANNA SALICRÚ I MALTAS, VÍCTOR VIVES I FOIX. Mataró, Barcelona

La idea parece buena; como ya hemos dicho, las secciones de la revista se irán adaptando a las necesidades. En cuanto recibamos la primera pregunta, quedará inaugurada la sección.

"...la periodicidad cuatrimestral de la revista dificultará una información útil y puntual sobre cursos, congresos, concursos, conciertos... ya que rara vez se tiene información con tanta antelación. Un ejemplo es el curso de Murcia; yo he tenido conocimiento de que se realizará del 1 al 11 de septiembre (pero me he enterado hace unos días) y para cuando publicarais la revista y la recibiéramos, ya habría pasado el curso, seguramente. Lo mismo ocurre con los cursos de verano que publican revistas como *Early Music*, por ejemplo.

De todas modos comprendo que, dada la escasa colaboración de la que os quejáis, será difícil que la frecuencia de la revista pueda ser mayor.

Me gustaría que publicarais algo sobre los intereses de los lectores, pues quizá eso pueda inspirar algún tipo de colaboración." CONSUELO ARREDONDO, Barcelona

"Me gustaría, por si os interesa, hacer una pequeña crónica de lo que ha sido una "mini-gira" realizada por algunos pueblos de mi provincia.

Formábamos el grupo seis alumnos, más Rafael [Rafael Soriano, Profesor del Conservatorio de Cuenca] (que se encargaba de la organización, la dirección y la percusión).

Cada domingo teníamos cita en un pueblo. El primer día, la sorpresa fue que, al llegar a prepararnos al salón del Ayuntamiento, nos encontramos que estaba siendo utilizado periódicamente como aula de trabajos manuales, lleno de tiras de papel, restos de pegamento, las sillas amontonadas... Claro, los que recogieron fuimos los instrumentistas, padres, etc., porque nos habían dejado las llaves para que nos organizáramos nosotros mismos.

El segundo domingo, al llegar al lugar en el que se suponía había que tocar, el párroco de la iglesia dijo no saber nada sobre ningún concierto, lo cual dio pie a que Rafael, desde ese día, llamara unos días antes para confirmar nuestras actuaciones.

El resto de las audiciones se desarrollaron con normalidad, salvo la última, que tuvo que suspenderse por haberse planeado en el día del Corpus, en el cual se celebra cada año procesión tras la Misa, resultando imposible la realización del concierto.

En nuestro programa hacíamos un recorrido por la música para flauta de pico desde la Edad Media y el Renacimiento hasta nuestros días, incluyendo un "tema con variaciones" de Dimitri Kabalewsky, un Allegro de Haendel, una Fuga de Bach, y, en fin, música que pudiera resultar interesante para personas no acostumbradas a asistir a conciertos o audiciones.

La Diputación Provincial, que era quién nos ayudaba a organizarlo, nos obsequió con unos libros muy interesantes sobre polifonía renacentista y barroca.

Este verano vamos a continuar con el trabajo de cámara, y espero que el curso que viene podamos continuar con este interesante trabajo de grupo, llevándoles a las gentes de los pueblos un poco de música." MARÍA MARTÍNEZ AYERZA, Cuenca.

REVISTA DE FLAUTA DE PICO

nº 4, enero de 1996

SUMARIO pág.

Entrevista con MARIANO MARTÍN 3
JOHN MARTIN, *Los Fiauti d'Echo en el 4º Concierto de Brandeburgo de J.S. Bach* 13
INÉS MARTÍNEZ, *Reposición del hilo en las conexiones de las flautas* 19
JESÚS AGUADO ÁLVAREZ, *La flauta, la Internet y otras chicas del montón* 21
CONSUELO ARREDONDO, *Reflexión a propósito de la segunda parte del editorial del nº 3 de la revista de flauta de pico* 23
GUILLERMO PEÑALVER, *Comentarios a la "Reflexión a propósito..." de Consuelo Arredondo* 25

NOTICIAS 27
Discos; Partituras; Instrumentos; Cursos; Libros; Revistas

RESEÑAS Y CRÍTICAS 30
Libros; Revistas

PARTITURA 36
1er Mov. del *Concierto op. 3 nº 11 en Re m.* de "L'Estro Armonico" para flauta y clave de Vivaldi

VARIOS
Añadidos y rectificaciones al *Directorio de flautistas y conservatorios españoles, 1995* 26
Direcciones de editoriales, revistas y productoras discográficas 35

Colaboran también en este número Joaquín Hernández, Juan Ramón Lara, Mª Jesús Udina, Manuel Castellano, Prof. Hermann Moeck

Pedidos y suscripciones a nombre de: Bárbara Sela, c/ Alcázares, 9 1º-I, 41003 Sevilla

Precio para Sevilla	
1 número	300 ptas.
suscripción por 3 números	900 ptas.
Precio para España	
1 número	400 ptas.
suscripción por 3 números	1200 ptas.
Precio para Europa	
1 número	500 ptas.
suscripción por 3 números	1500 ptas.

Ingresar (y enviar resguardo a la revista) a nombre de Bárbara Sela en la cc. nº 3000037241 de la Caja de Madrid (código de cuenta: 2038.9843.54.3000037241) o enviar un giro postal al mismo nombre y a la dirección antes citada.

EDITORIAL

Empezamos el segundo año de la revista, esperando haber adquirido algún lugar en la vida de los flautistas españoles.

Queremos comunicar que estamos distribuyendo alrededor de ciento cincuenta ejemplares, la gran mayoría en España, pero también algunos en Portugal.

Completamos, gracias a Mª Jesús Udina (Barcelona), la lista de Conservatorios donde se imparte la enseñanza de nuestro instrumento y esperamos cualquier nueva información al respecto.

Nuestro colaborador Manuel Castellano nos pide volver someter a la consideración general la posibilidad de cambiar el nombre a la revista. Hasta el momento las propuestas en ese sentido han sido las siguientes: *"Pan"* (Manuel Castellano); *"Trino"* (Rocío Sánchez); "*Aires*", "*Solo de flauta*", "*Cenzontle Mañanero*" y "*Rompesilencios*" (Blanca Béjar); y "*El Dulce Pico*" (José del Rincón). Por otra parte Manuel Castellano propone también a debate la idea de tener una portada más sugerente. Por ejemplo, algún grabado dentro del cual quepan las palabras del encabezado de esta página (véase ejemplo en pág. 35). Esperamos que os pronunciéis sobre estos dos asuntos.

En este número incluimos la partitura dentro de la revista para ahorrar gastos de encuadernación y manipulado. Los que lo soliciten recibirán, junto con el próximo número de la revista, las *particellas* de flauta y b.c.

Gracias a Alicia Martín Baró hemos sabido que el dibujo incluido en la página 29 del pasado número es original de Ana Bermejo.

*****

Hace algún tiempo nos sorprendió, en la carta de una suscriptora, la alusión a una asociación catalana de flauta de pico llamada Bloc, de la cual se nos decía, además, que también editaba un boletín. Aludimos a la sorpresa que nos produjo ya que no habíamos oído hablar de ella previamente, y resulta francamente sorprendente que después de muchos años de rodar por los mundillos de la flauta se te escape algo así. Empezamos a preguntar y a solicitar información, hasta dar por fin con los datos precisos y poder recibir su boletín.

Según nos informa Mª Jesús Udina y se explica en el editorial del boletín de octubre de 1994, esta asociación existe desde los años 70 (*sic*) -el primer

boletín se edita en 1972- continuando de forma intermitente hasta hoy día. Ha estado funcionando hasta hace un año con flautistas aficionados en su mayoría, pero desde entonces está formada mayoritariamente por profesionales. Mª Jesús la describe así: "Su idea principal es reivindicar la flauta dulce a todos los niveles, y para ello se han creado unas comisiones permanentes de trabajo, que cubren los siguientes campos: pedagógico (con el fin de rescatar a la flauta del atolladero donde está metida en las escuelas), vanguardia (para trabajar la flauta como instrumento de nuestro siglo) e histórico (planteamientos históricos del instrumento y la interpretación), a la vez que una comisión de redacción de un boletín que de momento no tiene periodicidad, ya que la idea es que vaya saliendo a medida que haya material". Así, después de 13 años de silencio, se reemprende la edición del Boletín. Además, la Asociación Bloc organiza actividades varias: conferencias, asambleas, reuniones de conjuntos para aficionados, etc., en fin, algo que, os aseguramos, no imaginábamos que estuviera ocurriendo en España.

Por ahora se han editado dos números del "nuevo" boletín: octubre y marzo (aunque curiosamente, únicamente constituyen los nºs siete y ocho respectivamente de los más de 20 años de vida de la asociación). Estos boletines contienen básicamente artículos de contenido diverso: pedagogía, repertorio, instrumentos, análisis, historia, etc., y, además, breves reseñas de discos, análisis de obras y el calendario de actividades de la asociación. En definitiva, información útil e interesante para cualquier flautista que se atreva con el idioma catalán.

Los datos son los siguientes:

ASSOCIACIÓ DE LA FLAUTA DE BEC *BLOC*

Presidente: Romà Escalas; Secretaria: Núria Fuster; Tesorero: Josep Audenis; Vocales: Jordi Argelaga, Lluís Caso, Josep María Saperas.

c/ València, 316. 08009 Barcelona. Tels. (93) 2072725, 7952725, 4161157, 2107690

Curiosamente, la reactivación de esta asociación y la publicación de su primer boletín casi coinciden (precediéndola en unos meses) con la creación de la *Revista de flauta de pico*. Quizá indica esto una convulsión o avivamiento de la vida flautística...

Conocemos la existencia de asociaciones de flauta en otros países, p.e. *The American Recorder Society* o *The Society of Recorder Players* del Reino Unido, organizadas en pequeños grupos de aficionados (*chapters*) que se reúnen para tocar en *consort* e incluso en orquestas de flautas, eligiendo a sus propios directores y organizando cursillos con diversos profesores. Esto difiere del tipo de actividad flautística a la que estamos acostumbrados, en la que lo único que podemos esperar que ocurra es que alguna "entidad" organice un cursillo con criterios de elección de profesores que todo el mundo desconoce, al que asistirán, supuestamente, un número indeterminado de alumnos. No sabemos bien la forma de organización de las actividades de la Asociación Bloc, pero esperamos que su ejemplo contribuya a cambiar la visión de la flauta de pico, creando un espacio vital para aquellos que, sin tocar "la flauta del colegio", no quieren ser profesionales o no desean pasarse la vida intentando tocar unos dificilísimos estudios de Brüggen encerrados en su habitación. Existen suficientes flautistas actualmente para que aumente la actividad en todos los sentidos: en agrupaciones camerísticas, en organización de cursillos (promovida por los propios alumnos), conferencias, conciertos y otras actividades, como parece que ya está ocurriendo con la Asociación Bloc en Cataluña.

Bien es cierto que los no residentes en Barcelona quizá no podamos beneficiarnos de sus numerosas actividades, o que su interesante boletín no puede ser comprendido en su total profundidad por los no catalano parlantes, pero por su importancia en la vida flautística española no debería dejar de tener una mayor resonancia.

Sea como fuere, nos alegra enormemente su existencia a la vez que nos entristece que en un año no hayamos tenido oportunidad de conocerla y compartir con ella nuestro proyecto de "medio de comunicación" entre los flautistas españoles. Esperamos que a partir de ahora pueda existir una colaboración fructífera para las dos partes, y recomendamos vivamente a todo aquél interesado en la flauta de pico y en conocer la situación del instrumento en España, que lea los boletines de esta pionera asociación. Aprovechamos este espacio para reiterar el ofrecimiento que ya hicimos por carta a los responsables del Boletín de Bloc: será bienvenida la traducción al catalán y publicación en el Boletín de Bloc de cualquier artículo o texto publicado en nuestra revista que consideren de interés suficiente, excepto en casos de oposición expresa de los autores, a la vez que publicaríamos gustosamente la traducción al castellano de textos aparecidos con anterioridad en su Boletín. Deseamos también que este año de desconocimiento sirva para aprender que debería haber en el futuro una constante información de cualquier actividad relacionada con la flauta de pico en nuestro país.

Lo hemos dicho y lo repetimos: mandadnos cualquier noticia, reseña o pequeña nota sobre cualquier tema, actividad o proyecto relacionado con la flauta de pico. Tendrá su lugar en la revista, ya que probablemente algún flautista español puede no tener conocimiento de algo que para vosotros es familiar.

Entrevista con...

mariano martín

Esta entrevista tuvo lugar el pasado 14 de agosto en la Universidad María Cristina de San Lorenzo de El Escorial, en el marco de la XVII edición del Curso de Música Barroca y Rococó, que este año estaba dedicado, cómo no, a Purcell.

La figura de Mariano Martín es de indudable significación en la vida flautística española: pionero en los campos de la interpretación profesional y de la enseñanza oficial de la flauta de pico; activo participante en el movimiento de introducción de la música antigua en España; creador y director de los Cursos de Música Barroca y Rococó de San Lorenzo de El Escorial; promotor de espectaculos musicales y de fusión de poesía y música; fundador de los ya clásicos grupos Lema y La Stravaganza, con los que ha mantenido una intensa actividad concertística y de grabaciones; compositor tanto de música para flauta como para otros instrumentos; profesor de toda una generación de flautistas españoles, etc.

En su curriculum encontramos, además de lo mencionado anteriormente, conciertos con los grupos Ensemble Baroque de Limoges, Camerata Basiliensis, Ensemble Pygmalion de Limoges y Capilla Real de Madrid, en países como Alemania, Suiza, Francia, Portugal, Checoslovaquia, Polonia, Argentina, Italia, Perú, Colombia, Costa Rica y, prácticamente, toda España, actuando en los más prestigiosos ciclos y festivales. Como solista ha tocado bajo la dirección de directores como A. Janigro, J. Bodmer, M. van Altena, O. Alonso, L. Remartínez, J.M. Hassler, L. Herrera de la Fuente y O. Gershensohn, entre otros. Ha realizado grabaciones discográficas para los sellos Emi Odeon, Hispavox, Zafiro, Tecnosaga y Jade, así como grabaciones para la RNE, RTVE, Radio France y TV polaca. Su disco "Música española para flauta del siglo XVIII" obtuvo el premio del Ministerio de Cultura. Es presidente de la Asociación Música Barroca y Catedrático de Flauta de Pico del Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Guillermo Peñalver: Querríamos empezar la entrevista con unas preguntas sobre el origen, ¿cómo empezaste con la flauta? ¿cómo la conociste? ¿por qué te dedicaste a ella?

Mariano Martín: Mira, seguro que habéis oído hablar del grupo Atrium Musicae, el famoso "Atrium", pues yo empecé allí con la música antigua. Al principio no tocaba la flauta, pues tocábamos todos un poco lo que podíamos, malamente. La verdad es que la flauta de pico yo la descubrí en un disco que era muy famoso, que hoy sigue siendo muy famoso, por lo menos para la gente que está metida en el mundillo de la música antigua: es el disco de la Schola Cantorum Basiliensis que dirigía entonces Hans-Martin Linde. Hace siglos que no escucho ese disco, igual ya no me gusta, pero a mí el sonido de la flauta de pico en ese disco me fascinó completamente, y dije: este es el instrumento que quiero tocar. Luego, la manera de tocar, todos lo sabemos, no tiene nada que ver con aquello, ¿no? La evolución que ha sufrido el instrumento, la técnica, la expresión, por lo menos en determinadas escuelas, no tiene nada que ver con aquello, pero a mí el sonido del instrumento realmente me fascinó.

G.P.: ¿Y ese fue uno de los motivos para decidir dedicarte a eso?

M.M.: Sí, sí, y realmente cuando decidí aquello aquí no había nadie que te enseñase a tocar la flauta de pico.

G.P.: ¿Eso en qué año fue?

M.M.: ¿Cómo me haces decir esas cosas, Guillermo?

G.P.: En fin, vamos a decir que hace bastante tiempo.

M.M.: A ver, pues te puedo decir que sería... hacia el 58 o 59, por ahí.

G.P.: ¿Tenías formación musical antes de eso?

M.M.: Estaba estudiando piano entonces. Estudiaba con Enrique Aroca, profesor del Conservatorio de Madrid.

G.P.: ¿Dejaste el piano una vez que entraste en el Atrium?

M.M.: El piano lo dejé completamente, sí.

G.P.: Y, ¿qué otros instrumentos tocabas en el grupo Atrium?

M.M.: Tocaba un poco la viola, la viola *da braccio*, en cosas renacentistas muy fáciles... de Juan de la Encina,... hacía primeras voces, segundas voces... Me ponía como un flan cada vez que tenía que tocar la viola, pero bueno, era una agrupación, como hay ahora todavía muchas de música antigua, donde cada uno toca dos o tres instrumentos, cosa de la que yo nunca he sido partidario. Poco a poco empecé a centrarme en la flauta de pico hasta que llegó un momento en el que ese grupo, por muchas razones, se me quedó pequeño. Las aspiraciones mías eran más de dedicarme profesionalmente a la flauta, de pico concretamente en ese momento, y me marché a Brujas el primer año que hubo en el Festival de Brujas concurso de flauta de pico y conferencias, cursos y eso, y cuando volví de allí, volví transformado, no sé si para bien o para mal, pero me di cuenta de que había un mundo para trabajar maravilloso.

G.P.: Pero a eso iba, en esa época, en los años sesenta, ¿cómo se aprendía a tocar la flauta en España si no había profesores?

M.M.: No se aprendía, la intuición... Autodidacta.

G.P.: ¿Había manuales, métodos, algo así?

M.M.: ¡Uf! había unos métodos que conocéis también, que son los de Moeck...

G.P.: El Monkemeyer aquel...

M.M.: Había unos tratados también de... se me olvidan los nombres, es terrible, debe ser la edad ya... de estos argentinos del Collegium Musicum de Buenos Aires.

G.P.: ¿Videla?

M.M.: Pero no los que hay ahora de Mario Videla, porque Mario ha evolucionado también. Eran como el Monkemeyer o peor. Y esos, pues yo me los estudiaba también. Pero, a mí, el que me descubrió el mundo totalmente fue Frans Brüggen, eso lo reconozco.

G.P.: Eso fue en Brujas, en el setenta y...

M.M.: No, eso fue en Madrid en un disco en el que tocaba él con la Orquesta de Cámara de Amsterdam. A lo mejor lo conocéis también. Tocaba el *Concierto en Do mayor* de Vivaldi, con instrumento en 440. Era una orquesta de instrumentos modernos, y yo me quedé "alucinao". Dije: ¡Joder, qué tío, cómo toca este! Yo no sabía quién era Frans Brüggen, ni quién era nadie, para mí el nombre era Martin Linde, Ferdinand Conrad (que el pobrecito tocaba como podía) y cuando llegué a Brujas resulta que conocí a un señor y dije: ¡Coño! pero si este es el del disco aquel, que me regaló, además, una asistenta que venía a casa, y me dijo: Marianito, ¿qué disco quieres que te regale para tu cumpleaños? Fuimos al Corte Inglés y dije, ¡este!, pero así, a ojo. Bueno, también hubo otro disco, que era del Concentus Musicus antiguo, la primera vez que grabaron. Se llamaba *Los Sonidos del Barroco*, y era Telemann, Buxtehude... un disco maravilloso. Que aún hoy en día suena fantástico.

G.P.: ¿Tocaba también Brüggen?

M.M.: No, no, ahí tocaban *traverso*, bastante mal, con mucha gracia para entonces, pero técnicamente muy deficiente; pero tocaba la mujer de Harnoncourt, Alice Harnoncourt, que era una locura, cómo tocaba entonces ya esa mujer, maravilloso. Y ese disco lo que hizo fue abrirme el mundo de la música barroca. El de Praetorious fue la flauta de pico, el de Frans Brüggen con el *Concierto en Do mayor*, fue decir, ¡joder! si además la flauta de pico, no solamente suena bonita sino que es expresiva.

G.P.: ¿En esa época en España la flauta de pico sólo había oportunidad de oírla en discos, no había conciertos?

M.M.: Había conciertos. Yo recuerdo que venían de la Universidad Católica de Chile, por ejemplo. Venían grupos, sobre todo, de música renacentista, de barroco muy poco. Escuché un vez un grupo italiano, un trío, que ya me parecieron malos entonces. Pero, realmente, cuando ha empezado a venir lo que ahora conocemos como interpretación barroca a España, es hace menos de veinte años, diría yo. Yo hablaría de los diecisiete años del curso [de El Escorial], esa es la pura verdad. Bueno, Frans Brüggen ha venido a España, vino con veintitantos años, lo que pasa es que no se enteró nadie. Hizo una gira en la que tocó por Pamplona con Genoveva Gálvez, pero, vamos, no lo conocía nadie, era un chaval, que debía tocar muy bien pero no llamaba la atención para nada.

> el que me descubrió el mundo de la flauta fue Frans Brüggen

G.P.: Y entonces, siguiendo con la época de los comienzos flautísticos en España, ¿qué otros flautistas había aparte de ti?

M.M.: Aquí estaba un chico, que todavía está vamos, lo que pasa es que no es profesional. Zamora, se llama Juan Zamora.

G.P.: ¿Y empezó también en Atrium Musique?

M.M.: No, Juan empezó en otro grupo que había, que era Pro Música Antigua de Madrid, que llevaba entonces Alejandro Massó. Éramos todos estudiantes, no había ningún grupo profesional. Yo creo que el primer grupo profesional que ha habido en España, o de los primeros, ha sido el de Cataluña, aquel en el que estaba Victoria de los Ángeles, el Ars Musicum,

y el grupo Lema, que fue el trío que hicimos Jorge Fresno, Marcial Moreiras y yo. Es un trío que... hombre por supuesto son versiones que hoy en día no son históricas, pero era un grupo que estaba muy bien, se trabajaba mucho, y grabamos tres discos.

G.P.: ¿Cuándo se fundó el Lema?

M.M.: Pues se fundó, yo que sé, no me acuerdo ya... cuando entré en el Conservatorio llevábamos ya diez años. Es que, además, se disolvió en ese momento: teníamos una gira por Italia, y coincidió con que me llamaron del Conservatorio. Era una gira en la que perdíamos dinero. No vamos a poner el dinero por medio siempre, pero me planteé la cosa. Dije, ¿qué hago, voy a una gira en la que no me pagan nada más que el desayuno, o me quedo en el Conservatorio? O sea, perder la oportunidad del Conservatorio, y ahí se disolvió el grupo.

G.P.: Entonces, ¿estuvisteis diez años trabajando con el grupo, y haciendo giras y conciertos...?

M.M.: Sí, yo creo que en mi vida he dado tantos conciertos como con aquel trío.

G.P.: Y ¿qué repertorio tocabais?

M.M.: Hacíamos mucho repertorio con canto, y luego también hacíamos Tielman Susato, Phalese, Gervaise, cancioneros españoles adaptados a instrumentos, o con cantantes. Cantaban con nosotros Ana Higueras, Montserrat Alavedra, Lola Quijano. Manuel Cid estuvo también, empezó sus primeros pinitos en música antigua. Era un grupo, bueno, dentro de lo que había, que, por lo menos, se codeaba con el mundo de la música clásica, y conseguimos entrar en circuitos de conciertos que eran impensables, casi hoy en día.

G.P.: En aquella época ¿qué instrumentos tenías? (Para centrarnos, a mediados de los sesenta.)

M.M.: ¿Dices marcas? La mejor que yo tenía era una Küng, que la habéis conocido, ¿no? Era, aparte de carísima, un buen instrumento para entonces. Y, sobre todo, las Moeck eran las que había entonces. Y Moeck, la verdad, es que es una marca que hoy en día defiendo, porque ha cumplido una labor fenomenal y la sigue cumpliendo. Se siguen utilizando, ¿no? Aparte de que tenían muchos modelos. Había para elegir. Luego había otras que eran las Fehr, que no estaban mal tampoco. Yo, la primera flauta que tuve en 415 era una que hacían en Suiza, me parece que era Fehr, que estaba desafinada completamente. Era un instrumento que parecía de plástico porque tenía un barniz espantoso. Con esa flauta toqué la integral de Händel para flauta de pico por primera vez en los Lunes de Radio Nacional. Me volvía loco con el *fa#*, porque aquello se quedaba altísimo siempre, y yo no sabía cómo... pero como era en 415 yo estaba loco de alegría y, claro, me arriesgué muchísimo. Ese instrumento lo rompí, llegó un momento en que dije mira...

G.P.: Pero eso son marcas medio... o industriales del todo.

M.M.: Entonces no había manufactura. Estaban las Coolsma. Son las que empezaban entonces, y Coolsma tenía, ya entonces que empezaba a fabricar, una lista de espera impresionante. Yo tenía encargada una que recibí, una Bressan, que la tengo todavía. Pero eso fue un poco después de haber empezado con la Fehr y la Küng.

G.P.: ¿En qué momento llegó lo del Conservatorio? Eso es interesante saberlo, ya que la flauta de pico no está en la Ley del 66, y, sin embargo muchos creemos que hay enseñanza oficial de flauta de pico en España gracias a ti, no sé porqué...

M.M.: Lo del Conservatorio mío son de esas casualidades de la vida, porque es una cosa que nunca soñé: el entrar en el Conservatorio. Es cierto que en aquella época la flauta dulce, que se llamaba siempre, y... bueno, para nosotros es lo mismo flauta dulce que flauta de pico ¿no?, aunque somos tan tontos que parece que es distinto decir *flûte douce* que flauta dulce, es lo mismo ¿no?, o *il flauto dolce*, parece que *flauto dolce* es más serio ¿no?

G.P.: Ya que estamos en eso ¿por qué se la llama flauta de pico?

M.M.: Porque se llamaba así en España.

G.P.: Pero, también se llama flauta dulce, ¿no?

M.M.: Y también se llamaba en Francia *flûte à bec*, ¿no?

G.P.: Sí, pero el método de Minguet, donde dice "flauta dulce", parece una versión muy autorizada.

M.M.: De lo de flauta de pico yo soy el culpable.

G.P.: ¿Tú fuiste el que propuso el nombre?

M.M.: Sí, yo propuse el nombre "flauta de pico", precisamente porque... voy a hablar en términos vulgares, ¿eh? amistosos, luego lo corregís vosotros... yo me "olía la tostada", entonces sabía que cuando entrase en el Conservatorio me iban a venir maestros, monjas..., (como efectivamente fue), y, dije, si pongo flauta de pico va ser menos, porque la flauta dulce, la del Orff y eso...

G.P.: Eso ya existía en España con cierta tradición ¿no?

M.M.: Sí, sí, el método Orff, sí. De hecho yo colaboré bastante con Orff, sin tener porqué, simplemente porque tocaba la flauta de pico me llamaban...

G.P.: Es verdad, en el Conservatorio de Sevilla, en la biblioteca, hay unos cuadernillos de música dónde aparece tu nombre, junto al de Antonio Arias y un o una tal Pildaín, que son unos pentagramas vacíos, no hay nada.

M.M.: Sí, una tal Pilar nosecuantos. Sí, eso fue una chorradita que se hizo, para idiotas, o sea, no para niños, para imbéciles. Porque te venían dibujos y todo

de cómo coger la flauta... que eran como dibujos de Ibáñez, de *Mortadelo y Filemón*, igual... Pero bueno, en aquellos años hacía cosas... no sé, a mí eso me parece una ridiculez.

G.P.: Bueno, entonces ¿cómo fue la historia del Conservatorio?, que eso nos intriga mucho.

M.M.: Pues la historia del Conservatorio es que un día me llamaron, yo creo que debido a la demanda que había de pedagogía, para colegios y eso ¿no?, y me llamó Federico Sopeña que era entonces... No, no me llamó a mí, hubo, me imagino, unas reuniones en el Conservatorio por si interesaba que el instrumento se impartiese, y parece ser que hubo la posibilidad de que entrase Antonio Arias o yo. Hubo una junta de contratación y se propuso a los dos, hubo una votación y salí yo. Entonces me comunicaron inmediatamente que en dos semanas tenía que presentar toda la documentación, títulos... ahí es donde estaba yo a punto de salir de gira para Italia con el trío Lema y dije ¿qué hago?, pues... a lo mejor podía haber hecho la pijotada de irme pero me parecía absurdo.

G.P.: Te habrías quedado sin plaza, claro. Pero entonces ¿la propuesta fue del propio Conservatorio, de alguien del Conservatorio que decidió que interesaba poner la flauta de pico?

M.M.: Del propio Conservatorio.

G.P.: Y después se hizo el procedimiento para convertirlo en instrumento reconocido por ley, porque antes no estaba ¿no?

M.M.: Desde el primer momento fue reconocido, porque se integró en los instrumentos de viento madera. Cosa que yo ahora no hubiese hecho, pero no había más remedio. Aparte que yo entonces no tenía ninguna experiencia ni sabía..., yo iba donde me decían. Lo que sí es verdad es que desde que entré en el Conservatorio, y esto lo digo porque creo que es justo que se sepa, yo he presentado tres proyectos de Departamento de Música Antigua, de programa para la asignatura, de coordinación entre varias asignaturas de música antigua. Eso lo he hecho siempre, y ahí se han quedado en el cajón, desde que estuvo Moreno Vascuñana, Miguel del Barco (que sigue todavía), ahí están. Ahora parece que quieren poner los departamentos de música antigua, creo. Yo ya paso de eso. Si algún día lo hacen, maravilloso. Nunca se ha considerado en música de cámara el instrumento, que por un lado me parece bien porque para lo que se hacía, mejor que no entrase, ¿no?

G.P.: Y entonces lo del Conservatorio, ¿en qué año fue exactamente? ¿desde qué año hay enseñanza oficial?

M.M.: La verdad es que no te sé decir, pero, vamos, yo creo que el sesenta y tres o sesenta y cuatro. Puede ser.

G.P.: ¿Ah, sí? Pensaba que era posterior.

M.M.: Si yo llevo veinte años ya!

G.P.: Entonces tuvo que ser setenta y pico, no sesenta.

M.M.: ¡Joder!... es verdad... setenta... Tiene que ser setenta y cuatro o por ahí. Yo debo llevar veinte años ya.

G.P.: ¿Cómo se coordinó eso con el hecho de que Romá Escalas comenzase a dar clases en Barcelona?

M.M.: !Ah! Romá..., no me acordaba de Romá. Sí, es que no me he acordado. Él empezó el mismo año, es más, recuerdo que cuando entré en el Conservatorio le escribí una carta porque me iban a hacer una entrevista en Radio Nacional o en la Hoja del Lunes, que existía entonces, y se lo dije para que escuchase el programa o leyese el periódico porque iba a hablar de él precisamente, como diciendo, hombre, por fin ya estamos los dos, tú en Barcelona, yo en Madrid.

G.P.: ¿Pero entonces él estaba antes que tú en el conservatorio?

M.M.: Yo creo que a la par. Yo pienso que sí, que fue simultáneo. Sí, porque el Conservatorio de Barcelona no es estatal, es Municipal.

G.P.: ¿Y entonces hasta ese momento los únicos flautistas profesionales que había en España erais vosotros?

M.M.: Yo no sé qué entiendes tú por profesionales

G.P.: Que viven de la flauta.

M.M.: Yo por profesional lo llamo que en aquella época dejé la medicina, dejé todo y me dediqué, de la manera más loca, a ver qué pasaba. Cerré los ojos y...

G.P.: Y en cuanto al repertorio, por lo que sé, al principio, con el Lema, se ve que era eminentemente renacentista. Sin embargo, después siempre te he oído tocar música barroca.

M.M.: Del trío que éramos se disgregó un dúo que se llamó el Dúo Barroco que éramos Jorge Fresno y yo, y tocábamos sonatas de Telemann, de Marcello, Vivaldi....

G.P.: Y ese dúo, ¿funcionó durante tiempo? Porque no había oído hablar de él.

M.M.: Sí, yo creo que el Dúo Barroco estuvo como 6 años o así.

G.P.: Y ¿cuándo fundaste Stravaganza?

M.M.: Stravaganza nació yo creo que un año antes que el curso de Música Barroca, en el.... ahora no lo sé tampoco. Creo que en el 77 o así.

G.P.: Porque, "Stravaganza" es el grupo por el que, al menos la gente de mi generación te conoce más. Y ese grupo sí que era más marcadamente barroco ¿no?

M.M.: Era barroco totalmente. El primer grupo que existió como Stravaganza éramos Thomas Smith, que era un clavecinista suizo, José Vázquez, viola de gamba y yo. Teníamos conciertos con Ingrid Frauschiger

que era una soprano suiza también, y ese fue el origen de la Stravaganza.

G.P.: Y ese grupo sigue existiendo hasta hoy...

M.M.: La Stravaganza acaba de grabar un disco. Precioso, todo Soler.

G.P.: Y, volviendo a la época del Conservatorio. Supongamos que es correcto y empezaste a mediados de los setenta. ¿Cómo empezaste? ¿qué tipo de alumnos había? ¿cómo hiciste los primeros programas, etc, etc?

M.M.: Pues mira, el programa esencialmente se mantiene todavía.

G.P.: Sí, y por lo que conozco es el modelo por el que se rigen la mayor parte de los Seminarios de Flauta de Pico en España, quizá con excepción de los de Cataluña.

M.M.: Sí, se mantiene y confieso que he pensado muchísimas veces en reformarlo, y de hecho se ha reformado ¿no?, hay muchas cosas que no estaban, otras que se han quitado..., pocas se han quitado porque, claro, cuando uno elige un programa, elige el repertorio más representativo, y lo más representativo era lo más representativo hace 20 años y lo es ahora. Entonces, a mí cuando me dicen a veces: cambiar el programa... !Pues cambiar el programa! En todo caso el interesado sería yo para no aburrirme, pero el alumnado se renueva cada año. Muchas veces me plantean cosas y digo: bueno, ¿qué quieres? ¿quitamos las sonatas de Händel? Es que las sonatas de Händel me parecen gloriosas, no son obras de virtuosismo, pero no se trata de hacer virtuosismo sólo, entonces no me atrevo a quitarlas. Hombre, a medida que ha ido evolucionando también la interpretación, se han incluido cosas. A mí me gustaría prestar más atención a toda la cuestión de las disminuciones, que se trabaja muy poco en el programa que yo tengo. Pero es que también pienso que dentro de la enseñanza de la flauta de pico hay muchas materias en las que el instrumento puede tener un repertorio pero no puedes dedicarte a explicar lo que son las disminuciones. En realidad lo explicas en media hora, pero las disminuciones históricamente y hasta filosóficamente tienen una razón de ser y eso requiere otra asignatura. Entonces, yo soy consciente de esas cosas, y demasiado es que pienso, que no solamente se hacen obras de repertorio de disminuciones sino que hasta intento explicar a los alumnos de qué va, y qué técnica se utiliza en la disminución, que no es la misma técnica que se utiliza en Hotteterre, es muy diferente.

G.P.: Se puede decir que el programa que tú has seguido y que ha influido clarísimamente en todos los conservatorios españoles, es más marcadamente clásico que, por ejemplo, las formas de pedagógicas que tienen fuera de España en algunos conservatorios, por ejemplo en Holanda.

M.M.: ¿Con clásico te refieres a como es una enseñanza de piano o de violín?

G.P.: Me refiero sobre todo a que está más centrado alrededor del repertorio que se considera más específico del instrumento, el de la primera mitad del s. XVIII. Por el contrario, es sabido que algunos profesores extranjeros enfatizan más en el repertorio contemporáneo, renacentista o medieval.

Yo con Hotteterre me derrito

M.M.: Que no nos atrevemos a decir que [el repertorio barroco tardío] es el mejor repertorio.

G.P.: Seguramente. En cualquier caso es repertorio de flauta.

M.M.: Yo sí lo digo, que es el repertorio mejor, y que todavía está, en muchos aspectos, por descubrir; o sea, sabemos mucho ya de repertorio de flauta de pico, pero hay unas sonatas, por ejemplo, que todos nosotros conocemos, de un tal Mancini o de Bellinzani, que no se oyen nunca en concierto.

G.P.: Sí, que todavía hay que hacer clásico ese repertorio que sigue siendo un poco desconocido para el público general.

M.M.: Quizá el defecto está en que nos hemos centrado demasiado en Telemann, sobre todo en una época, en un Händel o en un Marcello, pero tampoco tanto, si los flautistas tampoco es que toquen eso tanto. Yo creo que últimamente se ha ido más al siglo XVII precisamente, buscando una brillantez que, a lo mejor, el barroco-barroco no tiene, el barroco tardío. No sé, eso son modas; yo, de todas formas, siempre he procurado, no huir de las modas por el hecho de ser modas, sino seguir lo que a mí sí me gusta más. A mí me encanta tocar disminuciones, vamos, cuando tocamos Castello y eso, es que yo disfruto como un enano, es que me encanta, sobre todo si tienes un instrumento que te responde para esa música. Ahora, también reconozco que me realizo más con Händel. Y me realizo más, digo más... o por lo menos igual con Mariano Martín. Yo he estrenado una obra el otro día y me encanta, y la toco. O de quien sea ¡eh!, siempre que sea música que a mí me parezca adecuada, pues disfruto. Ahora, reconozco que Händel es...

G.P.: De modo que eres de la opinión de que el repertorio de principios del XVIII es el más adecuado para el instrumento.

M.M.: Es el más clásico para el instrumento, para la flauta de pico, sí. Pero, bueno, es que para mí es una cuestión personal también... yo es que con Hotteterre me derrito, y aparte que estudiar Hotteterre me parece fundamental para conocer un estilo de música del período barroco, todo el estilo francés, o sea lo que

luego no se puede permitir en una enseñanza oficial es que se desconozcan los estilos, y que se trate todo como música antigua, o como música barroca. Dentro del mundo de la música barroca, no tienen nada que ver Castello, Cima o Frescobaldi con Hotteterre, ni Hotteterre tiene nada que ver con Händel, son completamente diferentes. Son distintas escuelas, distintas maneras de enfocar la expresión de la música. Y eso es lo que sí yo creo que un alumno mío que haya pasado por el Conservatorio, ahora menos porque sólo tengo de los cursos superiores, pero el que venía desde primero, si llegaba hasta el final, eso lo tenía claro, y eso me parece fundamental. Además, un intérprete siempre debe ser él, es decir su personalidad, pero... un verdadero intérprete no puede tocar el XVII como el XVIII, ni el XVIII como el XIX, creo yo, vamos. No puede o no debe, no debe tocarlo.

G.P.: Entonces, habiendo dejado sentada tu opinión sobre cómo se debía ordenar la enseñanza en principio y todavía ahora, ¿qué tipo de alumnos tenías en ese principio?

M.M.: ¿En el principio? Pues eran... mira, llegué a tener ciento quince alumnos el primer año. Y eran ochenta monjas, que no tengo nada en contra de las monjas, pero todo el mundo sabe a qué me refiero cuando digo monjas, creo yo vamos (risas)... ¿no?, pues en realidad personas muy respetables que lo único que pretendían era aprender dos canciones para comunicárselas a sus alumnitos en los colegios.

G.P.: Con flautas de digitación alemana, supongo.

M.M.: Con flautas Hohner digitación inglesa, no, digitación alemana. Y... luego, pues... maestros de escuela, muchos y había otros cuatro o cinco que sabían a lo que iban, por lo menos. Tenían la misma inquietud que había tenido yo hacía años, y esos cuatro o cinco, claro, sufrieron lo indecible porque no tenían tiempo. Y de eso yo me quejé varias veces. Recuerdo que hubo un programa de televisión que se llamaba Café Concierto en el que di un recital y había una entrevista y hablé de lo del Conservatorio y sentó muy mal en el Conservatorio, recuerdo. Me llamaron la atención, porque claro yo me quejaba de la cantidad de alumnos y es que en aquel entonces lo bueno era que hubiese tropecientos, ¡venga!...

G.P.: Era la idea de "más, mejor", ¿no?

M.M.: Sí, sí, lo mejor.

G.P.: Y si les dabas dos minutos de clase a cada uno, pues allá ellos.

M.M.: Sí, imagínate, de los ciento y pico a los siete que hay ahora en el Superior. Y siete, claro... eso cuando se lo dices a un señor normal, que va a la oficina, que trabaja, o un médico, ¿qué alumnos tienes? siete... ¡joder!, qué vida te das. Y no se dan cuenta de que con siete buenos alumnos tienes trabajo suficiente.

G.P.: Claro.

*G.P.: Una vez que se estabilizó la cosa ¿en qué consistió tu objetivo en las clases?

M.M.: La cosa, como tú dices, se debía estabilizar en dos aspectos. Uno en que el alumno tuviese una conciencia clara de lo que se encontraría al matricularse en flauta de pico, con lo cual el número de alumnos descendería a cotas más razonables. Piensa, Guillermo, que tal y como estaban reglamentadas las enseñanzas musicales, ésta era la única forma de hacer una selección. Por otro lado, yo también tenía que asentarme como profesor de conservatorio, pues, aunque tenía alguna experiencia como profesor, y tú lo sabes, me padeciste algún tiempo, el conservatorio es otra cosa. Tuve que luchar mucho y tragare mucha "quina". No fue nada fácil. Mi preocupación y mi objetivo ha sido y sigue siendo el de comunicar a los alumnos no sólo la técnica del instrumento, sino hacerles comprender que la flauta de pico, como cualquier instrumento, es un medio que nos permite expresar la música, es decir, que entiendan que lo importante es la música, su espíritu y su carácter. Yo siento la música como un medio maravilloso a través del cual se expresan las pasiones y los afectos, como decían los barrocos, del ser humano. De nada sirve, al menos para mí, ser un hábil instrumentista, un virtuoso, si falta el alma y el corazón. ¿Me entiendes? Por supuesto, creo que la flauta de pico es un instrumento fantástico, con unas posibilidades increíbles. Lo que pasa es que para poder utilizar esas posibildades, sobre todo expresivas, se requiere de una técnica nada fácil. Es muy semejante a la voz humana. A la flauta de pico sólo le falta hablar. Volviendo a tu pregunta, estos conceptos constituyen, en esencia, mi objetivo tanto como profesor e intérprete.

G.P.: ¿Cómo ves la situación de la flauta de pico en la escena internacional?

M.M: La verdad es que hasta la irrupción de Frans Brüggen, la flauta de pico se ha tocado con muchas limitaciones. Creo que Brüggen ha sido quien dio a la flauta de pico una personalidad y una categoría que hasta más de un detractor ha tenido que reconocer. Pero claro, como Frans Brüggen no hay muchos. Imitadores, sí. Centrándome en tu pregunta, pienso que la flauta de pico ha sufrido a sus mismos tañedores, a los flautistas de pico. ¿Por qué digo esto? Porque

* El texto contenido entre este y el siguiente asterisco es posterior al conjunto de la entrevista. Por un fallo técnico ajeno a la voluntad de los entrevistadores, se perdió un fragmento de la grabación original. Se ha intentado reemplazarlo en lo posible enviando al entrevistado una serie de preguntas a las que éste respondió por escrito.

creo que la mayoría de ellos nacen, como instrumentistas, con un complejo de inferioridad que no saben superar. Mira, Guillermo, cuando un intérprete es artista da lo mismo lo que toque, ¿me entiendes? A mí la flauta de pico, como instrumento, me satisface plenamente. Lo único que echo en falta es no poder tocar con él Brahms, Beethoven, etc... Quizá por eso sentí la necesidad de tocar el *traverso*; fue una manera de ampliar mi repertorio como intérprete. El *traverso* es otro instrumento fascinante, fantástico, sobre todo para cierta música. En fin, que muchos flautistas de pico se intentan sacudir ese complejo buscando un virtuosismo deslumbrante que, en mi opinión, raya en lo ridículo. Creo que es un error terrible que pienso se está produciendo en el mundo de la interpretación en general. Quizás sea un reflejo del momento superficial y materialista que estamos viviendo. Hoy en día la flauta de pico está suficientemente difundida, todo el mundo la conoce, no bien, y hay, tú lo sabes, infinidad de grabaciones, conciertos, cursos, etc., pero creo que, por desgracia, más como un instrumento virtuoso con pocas posibilidades expresivas. Esto es culpa de los propios flautistas. Sin embargo, gente como Frans Brüggen no es así. Él es ante todo un artísta.*

G.P.; ¿Quieres decir que no es un virtuoso?

M.M.: Es un virtuoso, lo que pasa es que Frans Brüggen no busca el virtuosismo, creo yo, vamos. Porque siempre, cuando escuchas a Frans Brüggen, por lo menos al principio... hombre, siempre dices de un señor que sale a un escenario y te cautiva o te emociona, ¡cómo toca!, ¿no? pero de Frans Brüggen lo que más te cautiva es su sonido, su comunicación, es su actitud, es que notas que hay algo especial ahí.

G.P.: ¿Y tú, le darías alguna recomendación especial, o sabrías qué podría decírsele, por ejemplo al que lea la entrevista, a un joven estudiante, a la hora de no emular eso que dices que te parece virtuosismo más o menos vacío? Porque hay un bombardeo continuo de discos, no sé si estarás al tanto de las grabaciones de los virtuosos del momento,...

M.M.: No, no estoy al tanto

G.P.:... donde, por supuesto, todos tocan, por ejemplo, el *Concierto en Do menor* de Vivaldi dos puntos más de metrónomo que en la grabación inmediatamente anterior. Y esa es la información que más llega al alumno.

M.M.: No, no estoy al tanto. Tú me conoces, pero... Fíjate que Bárbara [Sela] sólo ha estado un año conmigo y creo que tú me conoces menos que Bárbara, porque en la época que tú estabas conmigo...

G.P.: Yo era muy pequeño, todo hay que decirlo.

M.M.: Tú eras un chico,... y yo era otro chico. Yo estaba descubriendo muchas cosas entonces también. Sin embargo ahora, a mi nivel, hasta donde haya podido llegar, hay cosas que sí las tengo claras. Entonces, si me viene Bárbara a una clase,... no sé,... con la *Sonata en Fa menor* de Telemann, y pone *triste*: ahí empieza la historia. Digo, ¡oye!, esto es triste, a mí no me vengas con historias porque esto es triste, y yo lo que tengo que sentir es la tristeza de aquí, y si lloramos, mejor todavía, o sea, que para mí eso está claro.

G.P.: Sí, que hay que atenerse sencillamente a la música.

M.M.: Naturalmente, a no ser que quieras a hacer una parodia. Y aquella gente no jugaba, ni ningún músico que compone juega con lo que está haciendo. Vamos, juega en el mejor sentido de la palabra, naturalmente, porque la vida es un juego. A veces es muy divertido y otras veces menos, pero es un juego. Y eso está claro. Yo no rechazo el virtuosismo, lo que pasa es que lo pongo al servicio de la expresión. No puedes tocar un concierto o una sonata medianamente difíciles si no tienes un mínimo de técnica. Ahora, ¿qué es lo que pretendes, que eso suene muy rápido, el allegro lo más rápido y en los adagios aburrirte como una ostra, a ver si pasa el adagio para otra vez (imita el ruido de un tubo de escape)? A mí eso me parece una aberración, pero que no ocurre ahora, eso ha ocurrido siempre, y no sólo en la flauta de pico, ha ocurrido en todo, pero ahí están los artistas y los virtuosos, los no sé qué. El virtuoso tiene su lugar, si yo no digo que no, pero bueno, es algo a lo que yo, por lo menos, no he aspirado nunca ni aspiro.

G.P.: Si, pero quizá es cierto que en la flauta de pico hay un mayor riesgo por eso que tú dices...

M.M.: Por el complejo.

G.P.:... que hace que parezca que todo el mundo quiere ser un virtuoso.

M.M.: Si es que somos tan idiotas que vas a una orquesta, cuando te llaman para una orquesta,... o no a orquesta porque es difícil que se conjuguen la flauta de pico y el *traverso*, pero a veces sí ocurre, ¿no?, y es hasta el mismo gilipollas del traverso que te mira como... (risas) pero ¡coño! hay que fastidiarse... (risas) hay que fastidiarse, ¿pero en qué mundo vivimos? somos imbéciles.

G.P.: Pero, ¿a qué se debe el complejo ese? yo no lo comprendo. El flautista de travesera, que desafina generalmente más, le suena... no siempre perfecto, ¿por qué mira con superioridad al flautista de pico?, y, sobre todo, ¿por qué el flautista de pico se lo cree?

M.M.: Bueno, eso el que se lo crea. No cabe duda que la flauta de pico, hoy en día, tiene un comienzo más agradecido y ha estado, pues eso, en el mundo de la pedagogía mal entendida, porque es un instrumento lo más antipedagógico que existe, eso yo lo he dicho toda mi vida, pues es un instrumento en el que hay que oírles a los niños ¡joder! lo que pasa que como las

de plástico valían 200 ptas, pues venga, llegaban las monjas: ¡póngame 300 flautas!, ¡pero qué coño!, ¡llene el colegio de pianos, verá usted como suena muy bien y el niño se educa el oído muy bien, pero con la flauta de pico no! Si la flauta de pico es un instrumento antipedagógico por naturaleza. Primero porque es de aspecto limitado y segundo porque no es tan fácil afinarlo. Y luego, como es un palo así...(hace el gesto de abarcar unos 10 cm. con lo dedos) un palito de nada con seis agujeros, llegan los del oboe, y como está lleno de llaves pues... ¡joder!, o la flauta travesera... (risas). Pero, bueno, contra eso yo creo que lo mejor es seguir tu camino, y ya está, y llevarte autosatisfacciones tú mismo tocando, dando conciertos, lo que sea. Y saber lo que quieres y lo que haces. Bueno, yo cuando oigo a Bárbara, el sonidazo que tiene tan maravilloso, digo ¿cuándo, muchos de estos instrumentistas modernos que tan por encima del hombro nos miran, pueden hacer la mitad de música que hace Bárbara con la flauta de pico?, entonces a mí quién me va a convencer de lo contrario, que me digan lo que quieran, es que me es igual, me es igual.

G.P.: Cambiando de asunto, ¿cual es tu actividad actualmente como compositor?

M.M.: Pues acabo de estrenar dos obras hace un mes escaso; una de ellas muy bonita, para flauta y violonchelo, *Preludio y Canzona*. A mí me parece preciosa, la toqué encantado.

G.P.: ¿Sabes si se va a grabar, o se va a oír en radio?

M.M.: No lo sé, es que ni siquiera sé si voy a encontrar los papeles, porque los tengo por casa ya (gestos de desánimo ante la perspectiva de tener que buscar las partituras, risas), lo toqué y ahí se ha quedado. La registraré, no sé.

G.P.: De tu labor anterior como compositor hemos hablado poco. Has compuesto unos estudios para flauta que son muy conocidos en España...

M.M.: ¿No están mal los estudios, no?

G.P.: No, en absoluto.

M.M.: Están bien.

G.P.:... y, además, una pieza llamada *Psicoanálisis*.

M.M.: Lo que pasa es que esa la he desterrado ya.

G.P.: Pero, sigue en el mercado, ¿no?

M.M.: Si, sigue mal imprentado, pero bueno, ahí está. También está una *Fantasía* en dos movimientos, muy bonita. La tocó el otro día aquí Luis Miguel Novas, muy bien.

G.P.: ¿Y qué otras obras tienes?

M.M.: Pues mira, tengo un cuarteto, el *Amatoris*, para flauta de pico con cuerdas, luego tengo la *Fantasía* para flauta y piano, que se puede tocar en travesera moderna también, y de hecho se ha tocado, y se puede tocar con cualquiera de las flautas, con clave o con piano, la combinación que quieras, pero vamos, lo mejor es flauta de pico y piano. Tiene algunos pasajes que son pianísticos, no son para el clave. Luego tengo una ópera acabada desde hace ya cuatro años, *Don Quijote*. Es un ópera que yo considero, menos el primer acto... son tres actos, el primero es una castaña espantosa, nos es que sea castaña es que es malo, muy malo. Está ya reformado, pero a pesar de todo se puede quitar y dejar nada más que el segundo y tercer acto, y de verdad que es muy bonita, es preciosa. Pero es preciosa porque está muy sentida, es que yo me identifiqué con la historia de Don Quijote y la siento a mi manera y entonces creo que la he plasmado ahí. Hay un... el momento de la muerte de Don Quijote es maravilloso. Canta Sancho lo más bonito de toda la ópera: el "No se muera vuestra merced", ¿no?, unos lamentos tipo Monteverdi, en disonante, que es una maravilla, pero una marav[illa]... a mí me parece que sí. Pero, vamos, no me considero compositor, porque yo lo hago por puro placer de componer. Mucho trabajo, porque, claro, componer una ópera me llevó dos años, es un pedazo (separa las manos unos diez centímetros, abarcando el grosor de la partitura)... dura dos horas de música, ni sé siquiera analizarlo en el sentido de decir pues esto es correcto o no es correcto, yo he hecho lo que realmente me ha salido. La he analizado, por supuesto y corregido en muchos momentos. ¿Y qué más tengo? Pues estoy haciendo una serie de canciones ahora para voz y piano. Se titula *Siete nombres de mujer*. Son siete mujeres; cada una de ellas ha influido en mi vida, de una manera o de otra, porque yo todo lo que hago, eso sí, tiene que ver con mi vida. A mi me dicen, oye compón algo para el cimborrio de no sé qué, digo, yo ¿qué quieres que haga para eso?, yo... como vea yo el cimborrio. Si a mí me dice algo sí, si no, no. En ese sentido me siento libre como compositor, porque, primero, no soy compositor, profesionalmente no me dedico a componer, me gusta, y creo que es un medio de expresión fantástico para un músico. Y... hombre, el tema de la flauta de pico, la verdad es que sí. Yo he hecho muchos estudios para flauta de pico, no sólo los seis publicados. He hecho muchísimos, y a mí sí, ese un tema me gusta, porque, no sé, a mi nivel tengo un conocimiento del instrumento, que me gusta sacarle, no los problemas, no es como Walter van Hauwe, ¿no? o Kees Boeke, que van a ver, no sé, las posiciones que se pueden hacer, no, no, yo lo que quiero es conseguir una afinación tal, entonces hago... pienso un estudio en determinadas tonalidades que yo sé que va a ser difícil afinar, entonces para trabajar esa

llegué a tener ciento quince alumnos el primer año

afinación, o una dificultad, por ejemplo, de la articulación, para trabajar el doble ataque, como a mí me parece que se debe hacer el doble ataque, o... eso sí me gusta, porque, además lo puedes hacer musical, tampoco hace falta que sea un ladrillo ahí... ¿eh? puede ser musical, entonces eso sí me apetece hacerlo.

G.P.: En cuanto a la música española antigua para flauta de pico ¿qué se puede decir? ¿tenemos o no repertorio?

M.M.: Pues, hombre. No hay repertorio en el sentido de que no puedes hacer un programa. Un recital de flauta, no. Que yo sepa... hombre, la flauta de pico sí se utilizó mucho. Hay... no podemos hablar de muchas cantatas, ahora, pero si hay dos o tres, quiere decir que hay un montón. Seguro. Lo que pasa es que hay muchas cosas que se pueden hacer con flauta de pico.

G.P.: Aunque no esté indicado en la partitura.

M.M.: No pone flauta de pico pero se pueden hacer. Y de hecho, pues yo creo que en algún momento se harían.

G.P.: Y obras estrictamente instrumentales ¿no hay, entonces?

M.M.: Estrictamente instrumentales, que yo sepa, no. Porque, ni siquiera las *Danzas Catalanas* famosas, que yo las he grabado, son específicas para flauta.

G.P.: ¿Qué danzas son esas?

M.M.: Son las de la edición de Romá Escalas. Que además tiene una equivocación, creo yo. El problema está en que considera minueto una cosa que no es minueto, que debe estar equivocado en el original... yo qué sé qué pasa, porque un minueto en compasillo yo no lo he visto en mi vida. Y llama *La segona* en tres cuartos y la otra... eso está mal.

G.P.: ¿Y las tienes grabadas en disco?

M.M.: Está en disco. Yo grabé un disco sobre la Música Española para Flauta en el siglo XVIII. Están las *Danzas Catalanas*, una *Sonata* de Antonio Rodil, la cuarta me parece que es, una *Sonata* de Herrando, y unas cosas para flauta sola del monasterio de Aránzazu, del Santuario de Aránzazu, muy bonitas. Hay un tratado de flauta allí en Aránzazu.

G.P.: ¿De travesera?

M.M.: De travesera, sí. Está todo el disco con travesera, con *traverso*. Hombre y con *traverso* sí hay un repertorio, puedes hacer cuatro o cinco programas bastante decentes, pero ya a partir del 1760. Tienes los Pla, tienes a Herrando, tienes a Rodil, a Castell, tienes sonatas de Marçal... yo en casa tengo un montón de sonatas españolas. Algunas merecen la pena, otras no tanto.

G.P.: Sí, pero vamos, que con flauta de pico no se puede hablar de repertorio español y no hay más remedio que tocar repertorio extranjero y ya está, ¿no?

M.M.: Hay una cantata de Joaquín García que está puesta para *traversos* en la partitura... en la transcripción, y por la tonalidad y por la tesitura es para flautas de pico y de hecho la hicimos en flauta de pico, y es como suena bien. Se puede tocar en *traverso* también, claro. Y luego están las de Iribarren. Yo son las dos únicas que conozco que está específicamente puesto flauta dulce. Pero si Iribarren compuso una cantata para flauta de pico, como comprenderás, pues tendrá que haber más. La flauta en sí, por supuesto, claro que se tocaba mucho, y de hecho Minguet tiene la flauta de pico en su tratado, tan elemental como trata todo. Y sube hasta el... con una extensión... (representa con un gesto algo muy alto), o sea que era un instrumento que se tenía que tocar, si no Minguet no lo hubiera incluido. Si lo incluyó es porque vendía.

G.P.: ¿Es el único método antiguo que hay de flauta de pico en España?

M.M.: De flauta de pico, yo pienso que sí que debe ser el único. Vamos, que conozca.

G.P.: Y para terminar, ¿qué proyectos tienes con flauta de pico?, conciertos, grabaciones, o algo así inminente que se puede oír.

M.M.: Mira, estoy tocando pero más en Francia con un grupo... a mí me llaman mucho los de Pygmalion, la Orquesta Pygmalion, que eran la antigua orquesta de Limoges, pero se ha formado un grupo de cámara que estamos colaborando mucho con una... ¿cómo lo llaman ellos? es un grupo de baile, de danza barroca, y hemos hecho algunos conciertos por París y creo que lo vamos a repetir por Alemania y no sé qué más. Y luego, pues, como nos pasa a casi todos, te sale un concierto, pues... inesperado... tengo un concierto para el mes de marzo, por ejemplo, y sé que para el verano que viene pues voy al Festival de Cambrils a hacer Händel precisamente...

G.P.: ¿Las sonatas para flauta de pico?

M.M.: Las *Sonatas* de Händel, sí. Últimamente cuando hago Händel, siempre toco mitad *traverso* y mitad flauta de pico.

G.P.: ¿No te supone un problema cambiar de instrumento durante el concierto?

M.M.: Pues, no, no. Y reconozco que es una mentalidad diferente ¿eh?, es distinto. Vamos yo me encuentro más a gusto en la flauta de pico. También depende de las obras, a mí me encanta tocar música francesa con el *traverso*, me encanta, creo que esa es una conjunción, el estilo francés y el *traverso*, maravillosa.

Entrevista, transcripción y adaptación, Bárbara Sela y Guillermo Peñalver.❑

What is the fascination of owning and playing a copy of an original Baroque recorder?
The unique characteristics of a fully developed tone? The dynamic range? Perhaps the feeling of playing and being at one with an "original" instrument.

*

Alongside our renowned series of Baroque Rottenburgh recorders we can now offer the following copies of Baroque originals.
A soprano and an alto recorder
after

Jan Steenbergen

(1675-1728, Amsterdam)

These are copies of originals in the Collection of Frans Brüggen, Amsterdam, at a' = 440 or a' = 415, in pearwood, Indian boxwood or grenadilla, each oiled and waxed for stability.
Supplied in a soft leather case.

An alto recorder
after

Thomas Stanesby senior

(1668-1734, London)

After an original in the Frans Brüggen Collection, this instrument is probably the most famous of all the surviving recorders from the Baroque period. The reconstruction was carried out by Ralph Ehlert. The recorder is again oiled, waxed and supplied in a soft leather case and available at a' = 440 or a' = 415 in Indian boxwood, with a plain or stained antique finish.

*

The Steenbergen series is supervised by Gabriele Grünewald in our own workshop and the Stanesby series by Ralph Ehlert. Both are master recorder makers and both are responsible for the manufacture and the future servicing of the recorders. Every instrument is accompanied by an appropriate certificate.
Please telephone 07 / 49 5141 88 53 0 or fax 07 / 49 5141 88 53 42 for the special leaflets describing these instruments.
Supplies through your music dealer

MOECK

VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK
P. O. Box 31 31, D-29 231 Celle

LOS FIAUTI D'ECHO EN EL 4º CONCIERTO DE BRANDEBURGO DE J.S. BACH

John Martin
Traducción, Bárbara Sela

Este artículo constituye el Apéndice 1 del libro *The Acoustics of the Recorder*, del mismo autor, publicado por Moeck Verlag, Celle, 1994. Agradecemos al Dr. Hermann Moeck su gentileza al permitirnos la publicación de esta traducción.

El *4º Concierto de Brandeburgo* de J.S. Bach se considera unánimemente como una de las mejores obras orquestales de principios del s. XVII. Arthur Hutchings[1] lo llama "una sucesión de los movimientos más pulcros y felices nunca compuestos". Forma parte de una colección que Bach copió y regaló al Margrave de Brandeburgo en 1721. Es, por lo tanto, muy molesto que no podamos estar completamente seguros de para qué instrumentos fue escrito.

Su título completo es: *Concerto 4to. à Violino Prencipale. due Fiauti d'Echo. due Violini, una Viola è Violine in Ripieno, Violoncello è Continuo.*

¿Qué son estos *fiauti d'echo?* Este apéndice resume parte de las más recientes investigaciones sobre esta cuestión y concluye que, aunque se pueden esgrimir importantes argumentos a favor de que sean flautas contralto en *fa*, la mejor solución parece ser una flauta modificada, basada en instrumentos descritos por Samuel Pepys.

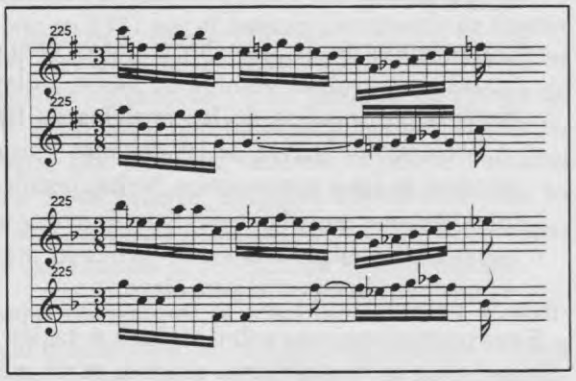
Aunque el término *Fiauti d'echo* es utilizado en el título, los pertinentes pentagramas están encabezados por *Fiauto 1mo* y *Fiauto 2do*. *Fiauto* es un término que Bach utilizaba para flauta de pico. Sin más adorno indica la flauta contralto estándar, cuya nota más grave es *fa*. La flauta travesera se designaba siempre con alguna forma de la palabra *traversa*, normalmente sin incluir una palabra antes del tipo *fiauto*.[2]

Una característica común de muchas de las soluciones sugeridas es que el término *fiauti d'echo* designa flautas de pico (u otro tipo de flautas) en *sol*. Esto se apoya en el hecho de que el concierto está en *sol* y que cuando Bach arregló el concierto para clave en lugar de violín principal, lo transportó a *fa* y pidió *fiauti à bec*, un término relativamente poco ambiguo que significaba *flautas de pico*.

Addington[3] expone una visión común cuando dice que los *fiauti d'echo* "no eran, sin lugar a duda, flautas de pico en *fa*. Bach escribió una versión diferente del concierto para éstas, en su tonalidad propia". Entre las variadas teorías sobre la posible instrumentación se incluyen el uso de dos flautas contralto en *sol*[4], de una flauta contralto en *sol* y otra en *fa*[5], de *flageolets* en *sol*[6] y de flautas traveseras pequeñas, afinadas una cuarta por encima de lo normal.[7]

Sin embargo, estas teorías no tienen en cuenta algunos hechos importantes:

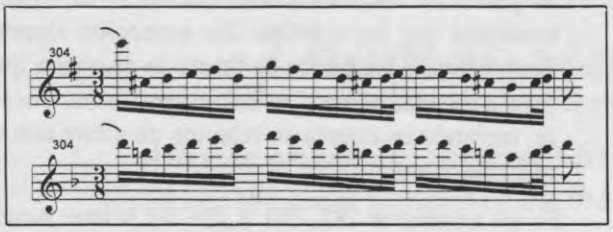
- Las partes de los *fiauti* están escritas en clave francesa de violín, en la que la línea inferior del pentagrama corrseponde a la nota *sol*. Bach siempre utilizaba esta clave para la flauta de pico y raramente para otros instrumentos. Nunca escribía música para flauta travesera en esta clave.[8]
- Las partes de los *fiauti* están escritas en la misma tonalidad que las cuerdas. Sin excepcion alguna, Bach escribía las partes de flauta de pico para que fueran tocadas como si el instrumento estuviera en *fa*, teniendo en cuenta su relación de altura con el resto del conjunto.[9]
- En los compases 182, 201 y 226 del primer movimiento, el segundo *fiauto* baja por debajo del *sol*, al *fa* o *fa#*. En cada uno de estos puntos, en la ver-



sión en *fa* mayor, estos pasajes han sido octavados.[10]
- En el compás 50, y también en el 278, del primer movimiento, un esperado *fa#* en la parte de segundo *fiauto* ha sido evitado bajando una octava.[11] El *fa#* agudo está implícito por la secuencia musical. En la versión en *fa* mayor la nota aparece donde se espera. Esta transposición parece sugerir un instrumento con un inexistente o difícil *fa#* agudo. En otras palabras, la flauta de pico contralto estándar.

No habría necesidad de evitar esta nota en una flauta en *sol*.

- En el primer movimiento, compases 304 a 308 de la parte del primer *fiauto*, un pasaje con tres *fa#* agudos ha sido transportado una octava baja en relación con la versión en *fa* mayor.[12] Este pasaje contiene un *fa#* al que se accede desde arriba. Es posible tocar un *fa#* agudo brevemente si se liga desde



un *mi* inmediatamente inferior, pero no desde una nota superior.

- El transporte de un tono hacia abajo, cuando el instrumento solista cambia de violín a clave es habitual en muchos de los arreglos de Bach.[13] Aparentemente deriva de las distintas tesituras y técnicas de estos instrumentos. No hay justificación para asegurar que el *Concierto en fa mayor* es una versión especial para flautas de pico en *fa*; más bien es una versión especial para clave.

Estas puntualizaciones sobre registro, notación y nomenclatura no proporcionan ninguna razón para suponer que las partes fueron escritas para otros instrumentos que no fueran un par de flautas de pico en *fa*. Sólamente al mirar el título y el segundo movimiento, *Andante*, se siente la necesidad de cambiar este punto de vista.

En el segundo movimiento, la música alterna entre secciones de *tutti* y de *trio*. En los tríos, las dos flautas normalmente hacen eco de la última frase, mientras el violín toca la línea del bajo. Las partes de *fiauti* están frecuentemente marcadas *p* en los tríos y algunas secciones de solo, y *f* en las secciones de *tutti*. El violín solista también tiene indicaciones de *p* y *f* en los primeros compases, pero después se omiten hasta el final del movimiento.

Los ecos son parte de la estructura del movimiento, construidos mediante el uso de secciones de trío, solo y *tutti*. No habría por lo tanto necesidad de indicar más la disminución del sonido, especialmente en instrumentos que no pueden tocar más suavemente sin que su diapasón se vea afectado descendentemente. En caso de existir esta necesidad, sería más lógico indicar estas dinámicas todo el tiempo al instrumento con capacidad de ejecutarlas: el violín. Marissen[14] ha sugerido que las indicaciones de dinámica servían para indicar a los instrumentistas, cuando utilizaran *particellas*, cuáles eran las secciones de *tutti* y cuáles no. En ese caso, ¿por qué no se incluye al violín también?

Hay también dos lugares donde los tríos no están marcados de esta forma. Son los compases 18-19 y 45-46. Estos no son ecos, sino que introducen secciones nuevas. Pueden ser descuidos, pero es extraño que dos pasajes con la misma función musical hayan sido descuidados.

En la versión en *fa* mayor, los ecos, tríos y demás se destinan al clave. Las secciones alternantes están también marcadas *f* y *p*, y era posible tocarlas así en los claves de doble teclado de la época.

Parece ser entonces, que podemos tomar las indicaciones dinámicas en el *4° Concierto de Brandeburgo* como señal de que se esperaba que los *fiauti* produjeran un sonido más suave cuando así está marcado. ¿Cómo podría hacerse?

Higbee[15] ha informado de una práctica reciente del Concentus Musicus de Viena consistente en situar a las flautas de pico fuera de escena en el segundo movimiento. La cadencia perfecta al final del primer movimiento y una pequeña pausa para reafinar darían tiempo a los flautistas para marcharse, pero ¿porque no llevarse también a los violinistas?.[16] El *Andante* termina en una cadencia frigia, así que las entradas fugadas del *Presto* deberían empezar inmediatamente. Afortunadamente, hay 23 compases antes de la entrada de las flautas en unísono, y no hay duda de que aliviará a los flautistas, mientras corren hacia su sitio, saber que si uno de los dos tropieza, el otro podrá tocar la melodía.

Este tipo de "eco espacial" es posible y práctico para la única otra pieza que usa un término así. Giovanni

Bononcini pide *2 flauti* y *2 flauti eco* en un aria de una ópera fechada en 1704[17]. Mientras que los dos grupos de *flauti* se usan con el cantante, los *flauti eco* siempre imitan los finales de frase de las flautas normales. Que los instrumentos tengan el mismo registro permite pensar que todas las flautas eran el mismo tipo de instrumento, y que la nomenclatura de *flauto eco* indica únicamente una forma de uso, quizá una localización diferente. Esta solución no es apropiada para el 4° Brandeburgo, donde sólo hay un par de *fiauti*.

La conclusión obvia a todo esto es que los *fiauti d'echo* en el *4° Concierto de Brandeburgo* eran instrumentos realmente capaces de tocar un eco. Montagu[18] sugiere que podían ser flautas de pico con un dispositivo mecánico que les permitiera permanecer afinadas en todo el rango de presión de aire necesario para tocar fuerte y suave. La posibilidad de un instrumento con una llave que abriese el agujero opuesto a la boca de la flauta, similar a la llave de barbilla de [Carl] Dolmetsch, fue sugerida por Cary Karp, pero una prueba en un instrumento de ese tipo conservado no produjo el efecto esperado.[19] Como Montagu[20] ha dicho más recientemente sobre los *fiauti d'echo*: "... estos instrumentos sí eran distintos a la flauta de pico normal y... podían hacer algo que una flauta de pico normal era y sigue siendo incapaz de hacer."

Aunque no encontramos el término *fiauti d'echo* en ningún otro sitio, sí que encontramos su equivalente inglés, la *echo flute*. James Paisible, el flautista de pico más conocido de su tiempo en Inglaterra, se anunciaba tocando la *echo flute* (y en una ocasión la *small echo flute*) en conciertos en Londres y en entretenimientos durante descansos teatrales entre 1713 y 1719.[21] Paisible llegó a Inglaterra desde Francia en 1673, probablemente trayendo el nuevo modelo de flauta de pico barroca con él, y durante los siguientes 50 años mantuvo una importante carrera como flautista en la corte, el teatro y las salas de conciertos.[22]

Llegados a este punto debemos reexaminar la teoría de Thurston Dart que sostiene que los *fiauti d'echo* de Bach eran *flageolets* en *sol*.[23] Su razonamiento puede ser resumido de la siguiente forma:[24]

1) Los *fiauti d'echo* de Bach y la *echo flute* de Paisible, siendo usos casi únicos de términos equivalentes, y al ocurrir en un lapso de pocos años, deben estar relacionadas.

Esto parece bastante razonable.

2) Había el sufiente contacto entre los círculos musicales ingleses y alemanes como para que cualquier nuevo instrumento inglés fuera conocido por un músico alemán de visita y llevado a Berlín, a tiempo para que Bach lo escuchase cuando fue allí de visita en 1719 y así hubiese escrito para él el *4° Concierto de Brandeburgo*.

Dart es capaz de mostrar una evidencia convincente, aunque circunstancial, para este hecho. Cita un anuncio de un concierto celebrado el 9 de junio de 1716 en Londres, que incluía "*a Compleat Consort... by the Best Masters of the Opera* for the benefit of *Signior Giorgio Giacomo Bessivillibald, Servant to His Serene Highness the Margrave of Brandenburgh Anspach, Brother to H.R.H. Princess of Wales*". Estos "mejores maestros de la ópera" incluirían a Paisible.

3) La *echo flute* era un *flageolet*, una conclusión que Dart basa en la popularidad del *flageolet* en la época en que aparecen los anuncios de los conciertos de Paisible

Este último punto ha sido refutado en algunos campos. Usar *flageolets* en el Brandeburgo acarrearía problemas de registro, tesitura y equilibrio.[25] Todavía más importante es la inverosimilitud de que Paisible utilizara un instrumento ya tan conocido bajo un nombre familiar, para lanzarlo al mercado tocándolo en los conciertos como su especialidad, usando el mismo instrumento con distinto nombre.[26] Esto, por supuesto, también se aplica a otros instrumentos ya familiares como la flauta travesera y la flauta de pico. Es significativo que los anuncios de los periódicos distinguen la *echo flute* de cualquiera de estos dos. Es también significativo que en el inventario de las posesiones de Paisible, hecho dos días después de su muerte en 1721 por el famoso constructor de flautas Peter Bressan, no se mencionan *echo flutes* ni *flageolets* -solamente varios tamaños de flautas de pico. Asumiendo que las *echo flutes* de Paisible no hubieran sido prestadas, vendidas, regaladas o robadas antes de su muerte, entonces claramente eran lo bastante parecidas a flautas de pico normales como para que Bressan no les diera un nombre distinto.[27]

Aunque rechacemos la conclusión de Dart identificando la *echo flute* con el *flageolet*, podemos todavía aceptar su argumento de que la *echo flute* de Paisible era la misma que el *fiauto d'echo* de Bach.

Dart supone que la *echo flute* era una novedad que entró en escena al final de la carrera de Paisible y que él la utilizó casi inmediatamente en sus conciertos. Pero, ¿qué ocurre si suponemos en cambio que Paisible simplemente acababa de empezar a tocar en público un instrumento que había tenido desde los principios de su vida en Inglaterra -un instrumento que era su

"pieza festiva"? De hecho, como ha señalado Martin[28], hay clara evidencia de que por lo menos un constructor de flautas de Londres sabía fabricar *echo flutes* cinco años antes de que Paisible llegara a Inglaterra. En su diario del 20 de enero de 1667-8 (citado por Welch[29]), Samuel Pepys escribe...

> *...did stop at Drumbleby's, the pipe-maker, there to advise about the making of a flageolet to go low and soft, and he do shew me a way which to do, and also a fashion of having two pipes of the same note fastened together, so as I can play on one, and then eco it on the other, which is mighty pretty.* [...paré en el taller de Drumbley, el constructor de flautas, para aconsejarme sobre la construcción de un *flageolet* que pudiera sonar bajo y suave, y él me enseñó una forma de hacerlo, así como la costumbre de tener dos tubos de la misma nota atados juntos, de forma que se pudiese tocar en uno, y luego hacer el eco en el otro, que es realmente preciosa.]

En otro pasaje (11 de febrero de 1666-7[30]) menciona a Drumbleby como "un constructor de *flageolets*, el mejor de la ciudad".

El 27 de febrero de 1667-8, Pepys fue...

> *...to the King's house to see the Virgin Martyr, the first time it hath been acted a great while; and it is mighty pleasant; not that the play is worth much, but it is finely acted by Becke Marshall. But that which did please me beyond anything in the whole world was the wind-musique when the angel comes down, which is so sweet that it ravished me, and indeed, in a word, did wrap up my soul so that it made me really sick, just as I have formerly been when in love with my wife; that neither then, nor all the evening going home, and at home, I was able to think of anything, but remained all night transported, so as I could not beleive that ever any musique hath that real command over the soul of a man as did upon me; and makes me resolve to practice wind musique and make my wife do the like.* [...a la casa del Rey para ver {la obra} La Virgen Mártir, la primera vez que fue representada durante un tiempo; y es realmente agradable; no es que la obra valga mucho, pero está muy bien interpretada por Becke Marshall. Pero lo que me agradó más que nada en el mundo fue la música para {instrumentos de} viento cuando el ángel desciende, que fue tan dulce que me arrebató, y realmente, en una palabra, envolvió mi alma hasta que me hizo sentirme realmente enfermo, igual que me había sentido antes cuando estaba enamorado de mi mujer; tanto que ni entonces, ni en toda la noche mientras volvía a casa, ni en casa, pude pensar en otra cosa, sino que me quedé toda la noche transportado, tanto, que nunca pensé que una música pudiera tener realmente ese poder sobre el alma de una persona como tuvo conmigo; y me hizo decidir practicar la música para {instrumentos de} viento y hacer que mi mujer lo haga también.][31]

¿Qué música pudo hacer tanto efecto sobre él? El enigma se resuelve el 8 de abril:[32]

> *To Drumbleby's, and there did talk a great deal about pipes; and did buy a recorder, which I do intend to play on, the sound of it being, of all sounds in the world, most pleasing to me.* [Al taller de Drumbleby, y allí hablamos mucho sobre flautas, compré una flauta de pico, que pretendo tocar, siendo su sonido, de todos los del mundo, el que más me agrada.]

Parece posible, entonces, que en 1668 Drumbleby hubiera construido una *echo flute* atando dos flautas de pico con el voicing hecho de forma que sonasen a dos intensidades distintas. Cuando Paisible llegó a Londres unos años después, debió conocer, lógicamente, a los constructores de instrumentos y pudo haber comprado una *echo flute*. Pudo entonces haberla tocado únicamente para los amigos, y sólamente haberla incluido en sus conciertos al final de su carrera, como una novedad.

Lasocki[33] señala que esta hipótesis se ve reforzada por el comentario de Sir John Hawkins (en *A General History of the Science and Practice of Music*, Londres, 1776), en el que observa que John Banister II era famoso por tocar dos flauta de pico a la vez. Hawkins, al escribir sobre músicos de principios del s. XVIII frecuentemente cita detalles incorrectos, y quizá debería haberse referido a Paisible en vez de a Banister. Pero, en todo caso, Banister tocaba a menudo con Paisible en el teatro y en conciertos públicos, así que Paisible tendría familiaridad con la costumbre de atar dos flautas.

Parece que la forma más simple de fabricar una *echo flute* es atar dos flautas de pico lado con lado.[34] ¿Sería un instrumento así apropiado para el *Andante* del *4º Concierto de Brandeburgo*? Cambiar las manos y la boca de una flauta a otra necesitaría un poco de tiempo, como el movimiento de las manos de un teclado del clave a otro. Aunque el *Andante* se compone sobre todo de rítmicas corcheas, la mayoría de los cambios de dinámica están precedidos por un silencio o por una negra que, si se hace más corta, permitiría tener el

suficiente tiempo como para efectuar el cambio. Sin embargo, hay cuatro sitios en los que esto no es así.[35]

En este contexto, merece la pena repetir que no hay nada en el concierto, aparte del título y las indicaciones dinámicas del *Andante*, que nos haga pensar que está escrito para otra cosa que no sean flautas de pico contralto estándar en *fa*. Es posible que Bach ya hubiera escrito un *Concierto en sol mayor* para flautas de pico y violín, con ecos estructurales mediante la utilización de secciones de *tutti* y de trío. Marissen[36] aporta evidencias que apoyan la suposición de que Bach arregló el *Concierto en fa mayor* a partir del ejemplar que utilizó para copiar el *4° Concierto de Brandeburgo*. Es posible, por lo tanto, que al copiar el *4° Concierto de Brandeburgo*, Bach añadiera indicaciones de *p* y *f* para los instrumentistas que tocaran las *echo flutes* en el *Andante*, e incluyera el instrumento en el título. La copia de presentación pudo haber llegado a la biblioteca del Margrave y quedarse allí sin ser utilizada hasta después de su muerte.[37] En otras palabras, los ensayos y representaciones que hubieran aclarado cualquier problema específico de las *echo flutes* (por sus diferencias con las flautas de pico) pudieron no haber ocurrido nunca.

Como conclusión, coloquemos los fragmentos separados de evidencia circunstancial y las conjeturas en un orden cronológico plausible:

- Drumbleby, un constructor de flautas de pico de Londres, sabía, en 1668, como atar instrumentos que sonaran fuerte y suave juntos, de forma que las melodías pudieran hacerse en eco.
- James Paisible, un flautista de pico profesional, llega a Londres en 1673.
- Paisible adquiere una *echo flute*.
- Hacia finales de su carrera, a partir de 1710, introduce la *echo flute* en sus conciertos, como su propia novedad especial.
- Bach conoció estos instrumentos y quizá los escuchó en su visita a Berlín en 1719.
- Bach los incluyó en la partitura para presentársela al Margrave de Brandeburgo en 1721.❑

Notas

[1]Hutchings, A.J.B., *The baroque concerto*. Nueva York: Norton, 1965

[2]Marissen, M., "Organological questions and their significance in J.S. Bach's fourth Brandenburg concerto" en *Journal of the American Musical Instrument Society* n° 17, 1991, pp. 5-52

[3]Addington, C., "In search of the baroque flute" en *Early Music* n° 12, 1984, pp. 34-47

[4]Dolmetsch, C., "The recorder or English flute" en *Music and Letters* n° 22, 1941, pp. 67-74 y Castellani, M., "The *Regola per suonare il Flauto Italiano* by Bartolomeo Bismantova (1677)" en *Galpin Society Journal* n° 30, 1977, pp. 76-85

[5]Hunt, E. artículo en el *Grove* y Morgan, F., Martin, J. y Tattersall, M., "Echoes resounding" en *The Recorder (Journal of the Victorian Recorder Guild)* n° 10, 1989, pp. 19-14

[6]Dart, T., "Bach's *fiauti d'echo*" en *Music and Letters* n° 41, 1960, pp. 331-341

[7]Addington, C., *op. cit.*

[8]Marissen, M., *op. cit.*, p. 11

[9]Marissen, M., *op. cit.*, p. 14

[10]Martin, J., "Echoes from the past" en *The Recorder (Journal of the Victorian Recorder Guild)* n° 9, 1989, pp. 1-3

[11]Carrel, N., *Bach's Brandenburg concertos*, Londres: George Allen and Unwin, 1963 y Morgan, F., Martin, J. y Tattersall, M., *op. cit.*, 1989

[12]Marissen, M., *op. cit.*, p. 18

[13]Shanet, H., "Why did J.S. Bach transpose his arrangements?" en *Musical Quarterly* n° 36, 1950, pp.135-145

[14]Marissen, M., *op. cit.*, p. 41

[15]Higbee, D., "Bach's *fiauti d'echo*" en *Galpin Society Journal* n° 39, 1986, p. 133

[16]Lasocki, D., "More on echo flutes" en *The Recorder (Journal of the Victorian Recorder Guild)* n° 13, 1991, pp. 14-16

[17]Kubitschek, E., "Block- und Querflöte im Umkreis von Johann Joseph Fux - Versuch einer Übersicht" en *Johann Joseph Fux und die barocke Bläsertradition: Kongressbericht Graz 1985*, Ed. Bernhard Habla, 1987, pp. 103-104. Citado por Lasocki, D., "Paisible's echo flute, Bononcini's flauti eco, and Bach's fiauti d'echo" en *Galpin Society Journal* n° 45, 1992, pp. 59-66

[18]Montagu, J., "What *was* the flauto d'echo?" en *The FoMRHI Quarterly* n° 23, 1981, pp. 20-21

[19]Lasocki, D., *op. cit.*, 1992

[20]Montagu, J., Correspondencia con el editor en *Galpin Society Journal* n° 46, 1993, pp. 218-220

[21]Lasocki, D., *op. cit.*, 1992

[22]Lasocki, D., "Professional recorder playing in England 1500-1740, II: 1640-1740" en Early Music n° 10, 1982, pp. 183-191

[23]Dart, T., *op. cit.*, 1960

[24]Morgan, F., Martin, J. y Tattersall, M., *op. cit.*, 1989

[25]Carrell, N., *op. cit.*, 1963

[26]Morgan, F., Martin, J. y Tattersall, M., *op. cit.*, 1989

[27]Lasocki, D., *op. cit.*, 1992

[28]Morgan, F., Martin, J. y Tattersall, M., *op. cit.*, 1989

[29]Welch, C., *Six lectures on the recorder and other flutes in relation to literature*. Londres, Oxford University Press, 1911, p. 64

[30]Welch, C., *op. cit.*, p. 65

[31]Welch, C., *op. cit.*, p. 136

[32]Welch, C., *op. cit.*, p. 138

[33]Lasocki, D., *op. cit.*, 1992

[34]Morgan, F., Martin, J. y Tattersall, M., *op. cit.*, 1989

[35]Marissen, M., *op. cit.*, p. 41

[36]Marissen, M., *op. cit.*, p. 45

[37]Geiringer, K., *Johann Sebastian Bach*. Londres, George Allen and Unwin, 1966. p. 49

FLAUTAS DE PICO

Copias de instrumentos originales

Flautas barrocas en 415 Hz.

Soprano en Do, basada en Terton
Alto en Fa, basada en Denner
Alto en Fa, basada en Steenbergen
Voice Flute en Re, basada en Denner

Flautas tipo "Ganassi" en 466 Hz., 440 Hz., 415 Hz.

Soprano en Do
Alto en Sol
Alto en Fa

Flautas renacentistas en 440 Hz.

Soprano en Do
Alto en Fa
Tenor en Do
Bajo en Fa

Grabado por Martin Engelbrecht (c. 1720), titulado *Flautas de pico, oboe, flageolet, fagot, etc.*

PAUL RICHARDSON

c/ Vaquerías, 8-Esc. dcha. 5ºD
28007 Madrid
Tel. 91-4094726

REPOSICIÓN DEL HILO EN LAS CONEXIONES DE LAS FLAUTAS

Inés Martínez
Colaboradora del constructor Paul Richardson

Las conexiones de las tres partes de una flauta barroca son un factor importante que no sólo influye en el sonido de la misma sino que también afecta a la afinación y a la agilidad del registro bajo.

En estas conexiones se encuentran los puntos más débiles de las flautas, por lo que es importante tener una presión justa que permita una unión perfecta, sin esfuerzo pero con la sensación de que está fuerte.

Cuando en nuestra flauta empiece a soltarse algún hilo y pasemos un buen rato intentando recomponer aquello, lo mejor es deshacerse de este hilo y poner nosotros una nueva capa. Para facilitar este proceso, voy a pasar a describir, lo más minuciosamente posible, cada uno de los pasos.

Materiales

Hilo, cera (50 gramos) y vaselina (60 gramos)

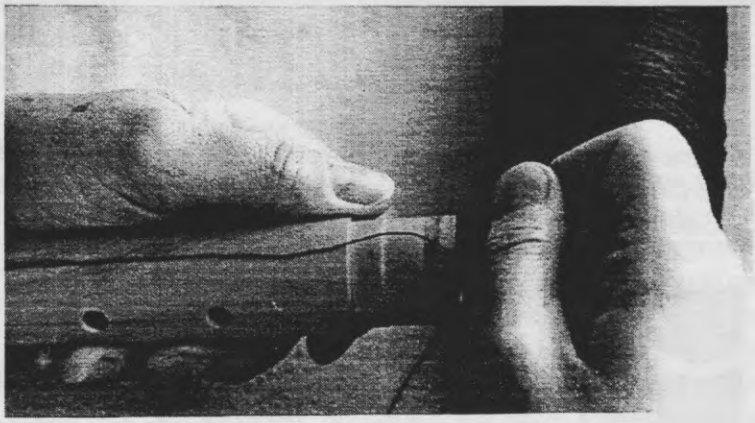
Tipo de hilo: fuerte y no muy grueso, puede ser torzal. También se puede utilizar hilo de dientes encerado: para este tipo de hilo no necesitaremos el preparado de cera y vaselina.

Modo de preparar la mezcla de cera y vaselina: pondremos a calentar agua en un recipiente. En otro recipiente más pequeño echaremos la cera para que se licúe al baño María, es decir, sumergiendo este recipiente en el de agua.

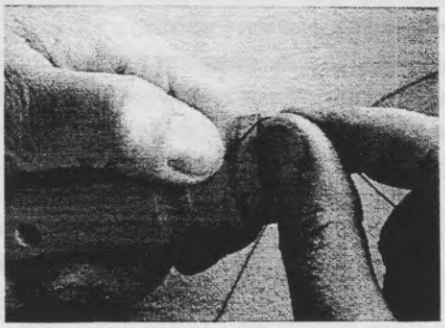
Cuando la cera esté derretida, se incorpora la vaselina, removiendo para, una vez bien mezclado, dejar enfriar.

Pasos a seguir para fijar el hilo

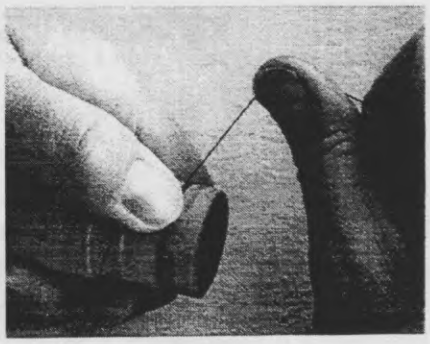
1. Pasar el hilo por el preparado de cera, así cogerá consistencia y al mismo tiempo se deslizará mejor.



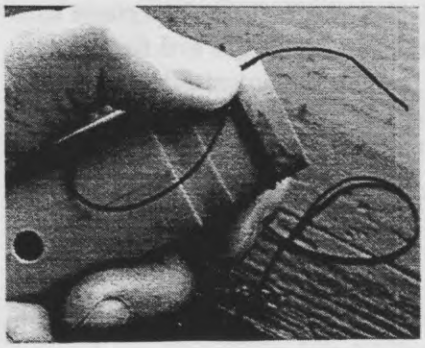
2. Cogeremos el cuerpo de la flauta sujetándolo con la mano izquierda dejando libre la zona de la flauta donde vamos a colocar el hilo. Poner éste encima de la flauta dejando de sobra unos 15 cm. (Véase foto ☞)



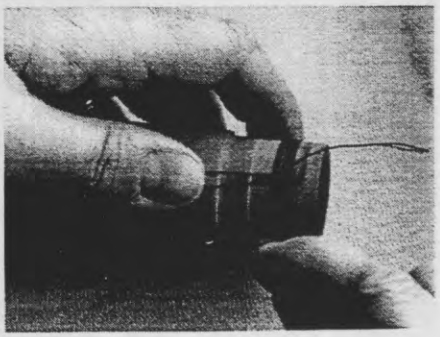
3. Poner el pulgar de la mano izquierda sujetando el extremo del hilo de forma que lo sujetemos lo más próximo a la hendidura donde vamos a empezar a trabajar. (Véase foto ☜)



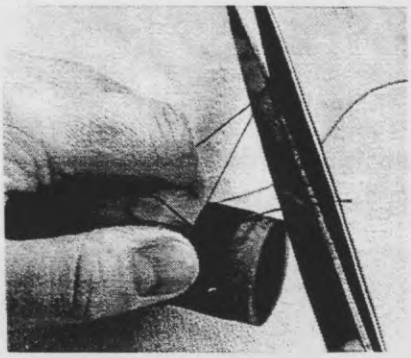
4. Con la mano derecha, daremos tres vueltas de hilo sobre la hendidura a rellenar de derecha a izquierda, sujetaremos con el dedo pulgar de la mano izquierda estas vueltas. (Véase foto ☞)



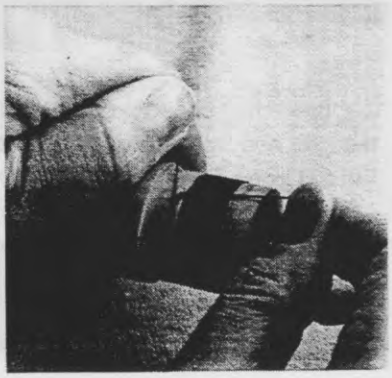
5. Al mismo tiempo cogeremos el extremo del hilo, pasándolo por encima de las tres vueltas, dejando un bucle que luego nos permitirá rematar el trabajo, así mismo, dejaremos una punta de hilo suficiente para tirar de ella. (Véase foto ☜)



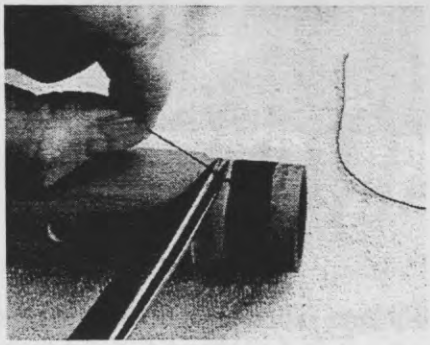
6. Dar vueltas de hilo hasta llegar al final. (Véase foto ☞)



7. Cuando se llega al final de la hendidura cortaremos la hebra una vez que tengamos la última vuelta bien asegurada con la mano izquierda, para que no se suelte el trabajo, dejando unos cuatro centímetros de hilo de sobra. (Véase foto ☜)



8. Pasar la punta del hilo que acabamos de cortar por el bucle que dejamos anteriormente y tirar del otro extremo del hilo hasta que el bucle quede escondido debajo del trabajo. (Véase foto ☞)



9. Hay que cortar los extremos del hilo que sobran. (Véase foto ☜). Dependiendo de la profundidad de la hendidura tendremos que repetir el trabajo tantas vueltas como sea necesario.

Ayuda poner una gotita de esmalte de uñas transparente en el extremo del hilo que se ha cortado, así evitaremos que se mueva. En caso de tener que poner otra capa de hilo es aconsejable poner un baño de barniz sobre la primera capa, para evitar que se mueva.

Una vez terminado este artículo y releído, me doy cuenta de que es muy difícil expresar por escrito una acción tan sencilla en la práctica; así que, si no ha quedado suficientemente claro el artículo, y vive en Madrid, puede pasar por el taller y se lo mostraré.❑

LA FLAUTA, LA INTERNET Y OTRAS CHICAS DEL MONTÓN

(Perdón por el título, no pude resistirme)

Jesús Aguado Álvarez
Profesor de música de enseñanza secundaria. Miembro del quinteto de flautas de pico "Quinta Pars"

Desde hace algún tiempo uno no puede leer un periódico o una revista sin verse asaltado por noticias acerca de Internet, autopistas de la información, *modems* y todo tipo de cuestiones esotéricas. Una revista tan en vanguardia como tu revista de flauta de pico favorita no podía ser menos, así que esta es nuestra contibución al tema. Como es lógico, estarás pensando que te vamos a resolver todas tus dudas y temores acerca de estas cuestiones. Pues, como dice el dicho, lo llevas claro. Simplemente vamos a intentar introducirte un poco en el mundo de la información, y luego, entre Telemann y Telemann te buscas la vida, ¿de acuerdo?

¿QUÉ ES INTERNET?

("La pregunta del millón", o "Ahora viene cuando la matan")

Básicamente, Internet es una gigantesca red de ordenadores conectados entre sí. La conexión tiene ventajas evidentes, ya que se puede compartir información, transferir archivos, acceder a puntos remotos, etc. Lógicamente, no todos los ordenadores pueden estar conectados físicamente, es decir, mediante cables, por eso existen unos aparatitos encantadores llamados *modems*. Un *modem* permite transmitir la información de la máquina por la línea telefónica.

En general, Internet ofrece cuatro tipos de servicios:

- Correo electrónico (e-mail): cada usuario tiene un buzón con una dirección (la mía es jaguado@encomix.es) en el que puede recibir mensajes, y desde el que puede enviarlos a todo el mundo. Imagínate un servicio de correos sin papel, todo electrónico y prácticamente instantáneo, y tendrás una idea bastante exacta de lo que es.

- Transferencia de archivos (ftp): desde la red puedes acceder a ordenadores llenos de cosas que te pueden interesar, actualizaciones del *software* que utilices, documentos que te interesen, etc., y puedes cargarlos en tu ordenador, imprimirlos y hacer lo que quieras con ellos.

- Conferencias o foros de debate (newsgroups): Vienen a ser como tablones de anuncios electrónicos. Están centrados en temas concretos (y hay de todo, te lo puedo asegurar), y en ellos la gente deja sus mensajes, otra gente les contesta, etc. Es uno de los campos más interesantes.

- World Wide Web (www): la estrella, seguramente lo más divertido. Una de las posibilidades de internet es la de acceder a información multimedia (combinando imagen, texto, vídeo, sonido, etc.). La www (telaraña global) es el estándar para presentar este tipo de información. ¿Qué puedes encontrar? De todo. Publicidad de cada vez más compañías, información de organismos estatales, universidades, mercados virtuales donde comprar todo tipo de artículos, informaciones turísticas, recursos de todo tipo, información musical. Realmente, es el campo más atractivo para el novato, uno puede pasarse horas y horas navegando. Además, los documentos están llenos de enlaces. En el texto aparecen palabras resaltadas. Haz clic en ellas y te remiten a otra página. Realmente, da vértigo.

¿QUÉ HACE FALTA PARA CONECTARSE?

(Recetas de la abuela)

- Un ordenador. Prácticamente cualquier plataforma sirve.

- Un *modem*.

- Una línea telefónica.

- Un proveedor. El proveedor es la empresa que te ofrece el acceso a internet. Cada vez hay más por toda España, pero es importante elegir uno que tenga nodo en tu ciudad. El nodo es el número de teléfono al que tienes que llamar con el *modem* cada vez que quieras conectarte. Si es un número local, el gasto telefónico es mínimo, pues aunque te conectes con un ordenador en Australia, la llamada que haces es local, así que puedes pasarte las horas muertas sin temor a arruinarte. Si tienes que llamar a otra provincia, la cosa se pone más cruda. Como el mercado se está disparando, los diferentes proveedores ofrecen distintos tipos de accesos. Yo te recomiendo lo que se llama "tarifa plana", es decir, un tanto al mes por acceso ilimitado. Algunas compañías cobran según el tiempo, pero me parece mucho más interesante la otra opción. Actualmente se pueden encontrar tarifas planas por menos de cinco mil pesetas al mes, lo que realmente es barato.

- *Software* adecuado. Normalmente el proveedor te lo proporciona, pero es fácil conseguirlo en la misma red. El programa más utilizado es Netscape, porque te permite gestionar el correo, los foros y la *web* en vez de usar un programa para cada cosa.

- Saber inglés. El noventa por ciento de todo lo que pasa en internet está en inglés. (Diez minutos de pausa para despotricar contra el imperialismo cultural yanqui, etc., etc., etc., etc.)

SÍ, PERO ¿QUÉ TIENE QUE VER TODO ESO CON LA MÚSICA ANTIGUA INTERPRETADA CON CRITERIO Y RIGOR HISTORICISTA, INSTRUMENTOS DE ÉPOCA Y TODA LA PESCA?

(Larga pausa para respirar después de semejante parrafada)

La música en general está presente en la internet. Si acudimos a algunas de las páginas índice, como Lycos o Yahoo, seguramente las más útiles, rápidamente localizamos los contenidos musicales. Concretamente en Yahoo (http://www.yahoo.com/) encontramos un índice completísimo, dividido por categorías: artistas, *midi*, grupos, educación, instrumentos, folclore, etc. Cada una de estas categorías lleva a otros índices, con lo que las posibilidades aumentan. Naturalmente, lo primero que exploré fue la categoría de instrumentos, pero no encontré nada sobre el *Recorder*. Pero estas páginas-directorio te permiten también introducir palabras concretas para buscar por la red. En Lycos (http://www.lycos.com) introduje el término "Early music" y apareció una lista enorme. Se incluía una lista completísima de grupos de todo el mundo que tocan con instrumentos originales, una página dedicada a Jordi Savall mantenida por un fan que comenzaba el texto diciendo "Savall is god" (me pregunto si la Montse será la virgen María), y, ¡tachán!, ¡tachán!, *The Recorder Home Page*, la *Home Page* (literalmente página hogar) de la Flauta de Pico. Es una página muy interesante, que incluye artículos sobre la flauta, su historia, su presencia en la literatura, digitaciones, problemas técnicos, listas de constructores (ningún español, si alguno quiere figurar que me envíe sus datos y se los haré llegar), y una lista de libros y revistas sobre la flauta, incluyendo revistas de bastantes países, y, como no, tu revista de flauta favorita (ésta, hombre, cuál va a ser). Puedes encontrar imágenes de flautas de distintos tipos, etc.

El otro punto que más nos puede interesar es un *newsgroup* (foro de debate), llamado news:rec.music.early. Con ese nombre ya te puedes imaginar de qué va: música antigua en general, tratando todos los temas imaginables, desde grabaciones, actuaciones, criterios de interpretación, autores, y también es frecuente encontrar cuestiones sobre la flauta.

CONCLUSIÓN: CONÉCTATE Y DÉJATE DE CORNAMUSAS

(A la felicidad por la electrónica)

En fin, espero que este rápido viaje por las redes te haya servido de algo. Mi consejo: no esperes a que te lo cuenten y conéctate ya. Un mundo en expansión el que te está esperando ahí fuera. (¡Qué final!)

Zaragoza, diciembre de 1995

Tarifas de publicidad en la Revista de Flauta de Pico

página entera	2000 Ptas.
1/2 página	1400 Ptas.
1/4 de página	700 Ptas.

REFLEXIÓN A PROPÓSITO DE LA SEGUNDA PARTE DEL EDITORIAL DEL Nº 3 DE LA REVISTA DE FLAUTA DE PICO

Consuelo Arredondo

¡Es cierto! "Las cosas han cambiado mucho..." y según decís no parece que haya sido en todo para mejor. Qué le vamos a hacer: cuando crece el volumen del saber y se divulga (¿o se vulgariza?) disminuye su calidad y hondura.

Yo comprendo que, por regla general, nadie habla mal de aquello que le da de comer; pero juraría que el conservatorio no es el lugar en donde se aprende lo que se necesita para ser un buen flautista, sino sólo los rudimentos mecánicos para tocar el instrumento.

Ese cambio en la mentalidad estudiantil de los flautistas hacia lo que vosotros llamáis una cierta "normalidad" (conservatorios, solfeo, armonía...) ha pagado un precio demasiado alto en comparación con los resultados obtenidos: el que ha machacado solfeo en un conservatorio durante cinco o más años adquiere, por lo general, un "oído absoluto"; es decir, capacidad para identificar un sonido y situarlo en el grado de la escala que le corresponde, pensando en un la'= 440 Hz. y en un temperamento igual. Cuando tiene que tocar en un temperamento mesotónico o transportar con un la'= 409, 415 ó 466 Hz., es fácil que se pierda porque la nota que lee no coincide con la que piensa ni con la que suena. Si es flautista de pico, generalmente no entiende porqué una digitación produce un sonido perfectamente afinado (por ejemplo en un flauta de tipo Ganassi) en una tonalidad y la misma digitación, un sonido desafinado en otra tonalidad (y eso en el caso afortunado de que perciba la diferencia).

Tras esos cinco años de solfeo, llega aquel estudiante al primer curso de armonía y resulta que jamás ha oído la palabra "modulación", desconoce los grados característicos de cada tonalidad y cómo se pasa de una a otra. Le han dado un solfeo quintaesenciado y no han aprovechado la ocasión para contarle nada más.

Y por este camino venimos a encontrarnos con el profesor que alaba incesantemente las bondades de la armonía y que sólo sabe reconocer una cadencia auténtica; conocimiento que le permite descalificar al compositor de una sonata barroca porque "se ha aprendido un modelo de cadencia y la aplica del mismo modo" en el final de ambas partes simétricas del mismo movimiento; eso le permite concluir que la sonata es "muy mala" ya que tiene una armonía también "muy mala", como a la vista está; pero, ¡qué bueno es el profesor! Por el mismo camino nos encontramos también con el "crítico musical" de reseñas discográficas recién desempaquetado del conservatorio que escribe cómo se puede escuchar en no sé qué pieza un 6/4 cadencial; y una piensa: ¿será un cebo para el futuro comprador del C.D.?, ¿o querrá deslumbrar al lector con el brillo de sus ingentes conocimientos armónicos?

Y como este es un camino bastante concurrido, hete aquí que otro día aventurado oyes en una breve noticia, a la que llaman conferencia, previa a un concierto, que el flautista de turno dice, para ilustrar la estolidez del público oyente, que Fulanito de Tal tiene una armonía "muy rara", información realmente valiosa, como se puede observar.

Sin embargo creo que el precio más elevado se ha pagado en pérdida de credibilidad hacia la flauta dulce porque casi todo lo que la rodea se sustenta sobre el *discurso de la mentira*, o lo que es lo mismo, de la *contradicción* y de la *arbitrariedad*. El papanatismo empieza a parecerme una cualidad inherente a muchos sectores flautísticos, quizá esto explica que si dices que tocas la flauta dulce, cualquiera se atreva a mirarte con el gesto despectivo de perdonavidas.

Parece que os lamentáis de que los cursillos de verano de música antigua apenas tengan en cuenta a la flauta de pico y de que haya disminuido el espíritu de los primeros 80 en cuanto a interés por el "estilo de la época", repertorio, pioneros, etc. Pues bien, contaré a modo de ejemplo algunos sucesos rigurosamente ciertos que no tienen más valor que el de ilustrar cuanto estoy diciendo. Le pides clase particular a un profesor que presume de sabelotodo sobre dos estilos antiguos muy concretos y te contesta con las cuatro nociones técnicas que se ha aprendido de memoria en *The Modern Recorder Player* de Walter van Hauwe y que recita como un miserable autómata, venga a cuento o a descuento. Y hablando de cuentos te cuenta lo que hay que hacer para afinar (como si no lo supieras mejor que él) y, claro, afinas. Otro día te cuenta que este instrumento carece de dinámica y al siguiente te obliga a hacer una dinámica exagerada de fuertes y pianos para que desafines (supongo) y cuando lo consigue y te quejas de ello, te responde que si quieres afinar te pases al clarinete. Otro día le llevas una pieza del siglo XVII con fuertes y pianos y cuando los haces te responde que no se hacían en "la época"; entonces dejas de hacerlos y te dice que lo haces todo igual y

que no "expresas" nada. Otro día decides "expresar" algo y te cuenta la limitaciones de esta flauta y que si quieres expresar algo tienes que expresarlo con la cara o con el gesto (todavía me parto de risa cuando lo recuerdo). Habla de la importancia de leer los tratados de "la época"; los lees y entonces compruebas que una de dos: o no los ha leido él o si los ha leído no los ha entendido; o peor, ya los ha olvidado. Así que un buen día te empapas de conocimientos sobre un autor, una obra y una época, a ver si por fin haces algo bien, y llevas a clase una sonata de Vivaldi con un movimiento rápido adornado por J.S. Bach y te cuenta que en "la época" no se adornaban los movimientos rápidos (por cierto, ¿de qué época pensaría que era Bach?). Otro día comienza la clase con un dogma poco meditado: "La música pretende expresar lo que no se puede decir con palabras". Y a continuación, tras haber tocado una pieza que llevabas bien preparada y bien meditada, te clava el colmillo en la yugular con la inocente pregunta: "¿Qué quieres decir con esta pieza?, ¿qué pretendes sacar de ella?" Lo que deseas es demostrar que has aprendido su dogma: "... lo que no se puede decir con palabras" y que el resto lo diga él. Sabes ya que si caes en la debilidad de responder a sus preguntas, su clase se desarrollará repitiéndote lo que ya le has contado, como si lo acabara de inventar. Sabes que podrías optar por una tercera vía: "soy una profesional que paga por aprender y cobra por enseñar".

Otro día aparece el *profesor maravilloso* con un nuevo imperativo gnoseológico: "olvida todo lo que sabes", imperativo que bien pudiera interpretarse de este modo:

a) "Los que te han enseñado antes que yo son unos cretinos o unos estafadores"

b) Si no son ninguna de las dos cosas, entonces será que el alumno -¡póbrecito!- no se entera...

c) Pero si el alumno no se entera entonces no tiene nada que olvidar, puesto que no lo aprendió antes; o no tiene nada que aprender ahora, puesto que está incapacitado para hacerlo.

d) También puede ocurrir que, a juicio del alumno (¡ah!, pero ¡¿un alumno puede tener juicio?!), el que no se entere sea el profesor maravilloso y, entonces, ¿qué le enseñará al alumno?

e) Rectifico por si alguien se apresurara a responder que *nada*: siempre podrá enseñarle algo en un nivel de iniciación, pero casi nunca en uno de perfeccionamiento. Y al profesor corresponde saber cuáles son sus limitaciones, es decir, lo que no puede enseñar. Y ése era el caso del profesor maravilloso: que no podía enseñar sino mecánica.

Así que ante el nuevo imperativo de la pregunta: "¿a qué vengo yo aquí, a aprender o a olvidar?", se arma la de Dios es Cristo y te responde: "yo tengo poder para destruirlo todo y levantarlo de nuevo en un instante" (he oído otras veces esa voz... ¿Júpiter Tonante, Nerón, Napoleón Bonaparte, el mismo Dios? No; sólo es la voz de la miseria intelectual).

Si basta un instante para construir, ¿por qué perder dos en destruir?, ¿porqué emplear tácticas de dilación? La respuesta en otro capítulo.

Alguien habrá pasado alguna vez en su vida de un curso a otro, de un profesor a otro, del bachillerato a la universidad, de una carrera a otra, de la primera a la segunda o a la tercera, que hay gente así de rara... Y os aseguro que sólo habrá encontrado ese imperativo en el mundo de la flauta dulce; por lo que resulta inevitable hacerse esta pregunta: ¿el mundo de la flauta dulce es el mundo de la contradicción y de la arbitrariedad? Si la respuesta es afirmativa, ¿para qué empeñarse en enseñarla y en llevarla a cursos y a conservatorios? Nada se enseña ni se aprende desde la contradicción (ésta es el nido de la locura). Y si es negativa, ¿por qué ese horror a la sabiduría ajena, a la letra impresa, a las audiciones comparadas, a la sesuda investigación, a la autocrítica y al reconocimiento de las propias limitaciones?

Otra cuestión que, al menos a mí, me parece fundamental: ¿se puede hacer música con la flauta de pico o hay que resignarse a culminar un larguísimo período de aprendizaje teórico-práctico con la simple combinatoria de las consonantes que un ilustre flautista contemporáneo propone como el mejor sistema de articulación?

He oído quejarse al profesor maravilloso por la mediocridad que tenía que soportar él, tan brillante, de sus pobres alumnos, tan mediocres; pero nunca le he oído hacer una sugerencia a ninguno de ellos que no fuera de índole estrictamente *mecánica*. Pensando que él se hallaría en posesión de la piedra filosofal (... sí, esa que convertía el hierro en oro, según creían los alquimistas), asistí a alguno de sus conciertos y descubrí con gran sorpresa que sus versiones eran de electroencefalograma plano: era una música limpiamente articulada, pero inerte, estática, exánime... En una palabra: plana, muerta y enterrada. Naturalmente, "la culpa" residía en la naturaleza inexpresiva del instrumento. Yo discrepo de esa opinión y sostengo contra viento y marea que la inexpresividad se debe siempre al flautista porque desconoce muchas veces lo que tiene que expresar y cómo hacerlo; porque no entiende la música de "la época" o porque, simplemente no le gusta; y porque sólo ha aprendido la *mecánica* (¿no

hemos quedado en que este instrumento carece de dinámica?).

Y así llegamos otra vez al punto de partida: esta "normalización" de la vida flautística pienso que adquiere su carácter más patético cuando se produce la confusión entre el punto de partida (el simple dominio de la técnica) y el punto de llegada (el sabio ejercicio de la música) y se *institucionaliza*; lo que ocurrió, como mucha gente sabe, con la creación de los conservatorios tras la Revolución Francesa. Así, lo que era una simple propedéutica se convierte en el "objetivo terminal" refrendado por el título de profesor. El conservatorio, para hacer honor a su nombre y a la idea que desde su fundación pretendió servir, seguirá valorando la docilidad por encima de la capacidad (algún ramalazo clerical debía conservar). Naturalmente habrá que seguir siendo conservadores porque sin siervos, ¿cómo podrían seguir mandando los pequeños señores? Los que no valgan para otra cosa seguirán tocando la flauta de pico, esa "pasión inútil", y lamentándose de que no tenga mayor presencia o protagonismo en el mundo musical, o de que no ocupe el lugar que presumiblemente "le corresponde". Y los cursos de música antigua seguirán excluyéndola de sus programas. Así que si alguien quiere hacer algo interesante, no tendrá más remedio que convertirse en un sedicioso o en un disidente (¿o sedicente? Ya no sé.)

La Meca del Saber Flautístico, 11 de diciembre de 1995❑

COMENTARIOS A LA "REFLEXIÓN A PROPÓSITO..." DE CONSUELO ARREDONDO

Guillermo Peñalver

Quiero agradecer a Consuelo Arredondo su colaboración y manifestarle mi aprecio por su texto. Espero que la discusión sobre la flauta en sus diferentes manifestaciones continúe con escritos como éste.

Creo intuir en el segundo párrafo del texto una insinuación a la supuesta restricción crítica que hayamos podido imponernos los autores del texto editorial del tercer número de la REVISTA DE FLAUTA DE PICO por mor de nuestra condición de trabajadores asalariados en un conservatorio. Todo lo contrario. Ni antes ni ahora hemos ahorrado críticas al mal funcionamiento de esta institución en España. Pero no por eso dejo de creer firmemente que fuera de los conservatorios o de cualquier otra institución que ordene y transmita los conocimientos y habilidades que se consideran parte de nuestro acervo cultural -la tradición-, se corre el enorme riesgo de ignorar, despreciar, o repetir sin saberlo errores y saberes, al modo de los pintores *naïves* o de los filósofos bomberos. Mi más acerada crítica al conservatorio va en un sentido diametralmente opuesto al de C. Arredondo: estoy convencido de que no se enseña bien ni se enseña suficiente sobre la materia musical más elemental. Lo que C. Arredondo llama simple propedéutica musical es lo que yo considero enseñanza musical.

El caso concreto que ella utiliza sobre el oído absoluto es un buen ejemplo de nuestra respectiva diferencia de apreciación. Después de veinte años estudiando o dando clases por diferentes conservatorios españoles, jamás he visto a nadie al que el solfeo le haya *causado* el oído absoluto. ¡Ojalá! ¡Yo me apunto! Lo que sí he visto muchas veces es a gente entonar hacia arriba un intervalo de cuarta descendente o estar perdida en una pieza facilísima durante cincuenta compases sin darse cuenta. Me parece de una urgencia superior a cualquier otra consideración que eso no ocurra. De nada sirve saber sobre temperamentos si uno toca la nota equivocada.

Sigue al episodio del oído absoluto una retahíla de anécdotas sobre algún profesor, parece que particular, pero supongo que tiene relación con los conservatorios ya que sirve de ejemplo para su diatriba contra éstos, al que ha oído decir alguna pamplina. En eso estamos de acuerdo. En el conservatorio se dicen muchas tonterías a lo largo del día. Especialmente las decimos los que tenemos que hablar para justificar nuestro sueldo.

Y aquí llegamos al punto más interesante: ¿qué pasa con la flauta de pico? Dice la autora que el precio más alto lo ha pagado nuestro instrumento en falta de credibilidad "porque casi todo lo que la rodea se sustenta sobre el *discurso de la mentira*, (...), de la *contradicción* y de la *arbitrariedad*". Tristemente, también en eso tenemos que estar de acuerdo. Falta preparación, realismo y algunas veces, espero que pocas, honestidad entre algunos de los profesores y profesionales de la flauta. Lo que cuenta C. Arredondo a continuación es una larga casuística personal, aparentemente antagonizada por una misma persona -"*el profesor maravilloso*"-, de la que al lector sale con una cierta curiosidad morbosa por descubrir la identidad del *malo*. Apena comprobar, por lo que dice nuestra autora, que el mundo de la flauta es peor que otros en cuanto al "horror a la sabiduría, a la letra impresa, (...) a la autocrítica y al reconocimiento de la propias limitaciones". Tanto si esta desventaja con

respecto a otros colectivos es real como si no, es nuestra obligación denunciar todo lo que de pobre, mezquino y de "miseria intelectual" haya en nuestro entorno, como bien hace C. Arredondo, y proponer, si es posible, soluciones. Precisamente ese es el motivo de este comentario. No puedo estar de acuerdo con la solución propuesta por nuestra autora. No hay solución, parece querer decir, dentro de las instituciones. Creo que, posiblemente, C. Arredondo no tenga la experiencia que otros tenemos sobre el *mundo libre de la música*. Años de brega con profesores particulares famosillos, cursillos impartidos por famosísimos flautistas, etc., presuntos representantes de la pureza de la enseñanza ajena a la tosquedad, al apolillamiento, a lo rancio, a lo casposo, etc., de los conservatorios, me permiten asegurar que la posibilidad de *tocomocho* en la música *libre* es mucho mayor. No es este el lugar para entrar en una también larga casuística demostrativa. Pido, por tanto, que se me conceda, al menos, el beneficio de la confianza en la sinceridad de ese aserto.

Lo que creo que hay que denunciar como más urgentemente reformable no es si el alumno sabe algo de temperamentos, o si conoce las transcripciones de Bach, sino que todavía hay mucha gente entre el alumnado y profesorado de los conservatorios que no sabe tocar correctamente su instrumento, que mide mal, que desafina casi todas las notas (invocando cualquier sistema de afinación, temperamento o diapasón, aislada y conjuntamente), que no va junto con sus compañeros camerísticos, etc. Hablo del sonido, de la inteligibilidad de lo que suena, de escribir sin faltas de ortografía, no de grandes ideas, o significados arcanos de la música. E insisto en que eso se aprende mejor si se somete la enseñanza a la tradición de la que nacen las obras musicales de nuestra cultura.❑

Añadidos al *Directorio de Flautistas Españoles*. Los datos nuevos o alterados sobre el directorio anterior van en cursiva. En los conservatorios van en negrita la ciudad y el profesor.

Abellán González, José; Villaconchita 3ª fase, 3ºF, Santomera. 30140 Murcia; 968-860042; P. de mús. E.G.B.; Tít. de P. Superior
Aroca Puchades, Margarita; *c/ Cangas , 27, Alpedrete. 28430 Madrid*
Casals i Guiu, Miquel; *93-8853710, 8891719; P. Escola de Música de Vic, P. Escola de Música de Sant Hipòlit de Voltregá; Cuarteto de flautas "Els Ministrils", Camerata de Cançó Tradicional, Bitayna; Tít. de P. Superior*
Dujan Vasilcouschi, Liliana; c/ Normas, 3, 1º E , 28043 Madrid
Fernández Baena, Jesús; *c/ Satsuma, 3, bloque 22, 6º C. 41006 Sevilla*
García, L.; P. Pujades, 180, 1º B. 08010 Barcelona
González Martínez, Juan Miguel; Avda. San Juan de la Cruz, 7, 6º B. 30011 Murcia; 968-269938
Iglesias, Mertxe; Liceo Sto. Tomás Ibaeta. San Sebastián
Lama, Hilario; *c/ Bailén, 93. 08009 Barcelona; 93-4587823*
Lara, Juan Ramón; *c/ Peral, 30, apto. 6. 41002 Sevilla; 95-4905590*
Margules Rodríguez, Anna; c/ Amparo, 32, 3º D. 28010 Madrid; 91-5394470 y fax; P. (Acad. Tristán), P. mús. de cámara Escuela de Música de Alcalá de Henares
Martín Baró, Alicia; Colegio Jesús y María, Pza. de Sta. Cruz, 7. 47002 Valladolid
Martínez Martínez, Rubén; Avda. Zaragoza, 35, 4º F, Pamplona. 32005 Navarra
Mendoza, Pepe; *Urb. Comodoro, c/ Gladiolo, 6. Utrera 41710 Sevilla*
Mombiedro Sandoval, Pedro; Parque del Huécar, 2, 1º B. 16002 Cuenca
Monteiro, Isabel; Rua de Santo António, 29-1º, 2780 Oeiras. PORTUGAL
Murillo, Javier; *95-4191762*
Paz Sánchez-Cuenca, Fernando; *1º izq.*
Pérez Prieto, Mariano; *c/ Las Cruzadas, 23*
Prieto Guerrero, Carlos; c/ Zarza, 11, Alcalá de Guadaira. 41500 Sevilla; 95-5687111; E. (Cons. Sevilla), Piano, Compositor
Robles Mayoral, Alicia; Barriada de la Oliva, 128, 1º A. 41013 Sevilla; 95-4628508; E. (Cons. Sevilla)
Rueda, Fabio; c/ Reyes Católicos, 37, 4º B. 16003 Cuenca
Saperas, Josep María; *c/ Villar, 85, 2º 2ª. 08026 Barcelona*
Schmied Scopp, Ernesto; *948-241747*
Tort, Jaume; c/ Vilamán, 74, 1º1ª. 08015 Barcelona; 93-4233350
Valenzuela Dupuy de Lôme, Mariela; *c/ Etiopía, 3, 2º dcha, Pedrepalejo. 29017 Málaga; 95-2525338*
Vilá, *Lys*
Vives i Bellalta, Joan; Rda. Francesc Macià 108-110, 4º 3ª, Mataró. 08302 Barcelona; 93-7573715; P. Escuela de Mús. de Mataró, Locutor-redactor Catalunya Radio; Trío "Unda Maris", Cuarteto de flautas "Els Ministrils"; Tít. de P. Superior

---

Lista de nuevos CONSERVATORIOS amablemente suministrada por Mª Jesús Udina

Conservatorio Superior de Música; c/ Bruc, 110. 08009 **Barcelona; Romà Escalas, Josep Mª Saperas**
Escola de Música Pentagrama Congrés; c/ Pardo, 12. 08027 **Barcelona; Andreu Roca**
Escola d'Arts Musicals Luthier; c/ Balmes, 53. 08007 **Barcelona; Jordi Argelaga**
Escola Aula de Música-7; Avda. Diagonal 327. 08009 **Barcelona; Andreu Roca**
Escola de Música de Gràcia; c/ St. Lluis, 9, baixos. 08012 **Barcelona; Eulàlia Valls**
Escola Municipal de Música; Can Gomà. 68100 **Mollet del Vallés; Montserrat Vernet**
Escola Municipal de Música de Premià de Mar; Carretera de Vilassa de dalt, 52. **Premià de Mar**, 08330 Barcelona; **Mª Jesús Udina**
Escola de Música; c/ Anselm Clavé, 2-1. 68391 **Tiana; Eulàlia Buhigas**

NOTICIAS

DISCOS

(Las fuentes de las que se ha obtenido la información van entre corchetes)

Boismortier, ***Chamber Music***. *Concerto Zampogna en Do M., Concerto en La M., Sonatas en Fa M., Re M., y Mi m., Primera Suite op. 59, Ballet de Village op. 52 nº4*. Manfred Harras y Marianne Lüthi, flautas de pico; R. Gwilt, violín; Jochem y Franklin, viola da gamba; Forinto, clave. Musicaphon BM 56812 [*Early Music Review*, septiembre 1995, p. 19]

Corelli, *Sonatas op. 2 nº 12, op. 3 nºs 5, 6, 7, 8 y 11, y op. 5 nºs 4 y 7*. La Turbulente: Susi Möhlmeier y Fréderique Thouvenot, flautas de pico; N. Hartmann, violonchelo; C. Latzarus, clave y órgano. Lidia Digital Lidi 0301 027-95, grabado en 1995, 53'53" [*Diapason*, octubre 1995, p. 112]

Händel, ***The Complete Recorder Sonatas***. *Sonatas en Fa M., La m., Sol m., Do M., Re m. y Sib M.* para flauta de pico y b.c. Marion Verbruggen, flauta de pico; T. Koopman, clave y órgano; J. Ter Linden, violonchelo. Harmonia Mundi, France 907151, grabado en 1994, 57'37''

Händel, ***Complete Wind Sonatas***. Michala Petri, flauta de pico. Academy of St. Martin in the Fields Chamber Ensemble. Philips Classics CD 446 542-2, 2 CD's, ADD

Matthew Locke: 7 suites. Ensemble Aspecte: Mathias Weilenmann, flauta de pico; Br. Franklin, viola da gamba; M. Derungs, clave y órgano; Th. Bleich, archilaúd y tiorba. Pan Classics 510 068 [*Tibia* 1/95, p. 409]

Ulrich Pollmann, ***Different Density***. *Entrée, Glockenspiel, Solo 1 / Vocalise sublime, Piano Resonances, Different Density, Solo 2 / Vocalise légere, Pièce euphorique, Solo 3 / Vocalise des enfants*. Ulrich Pollmann, flauta de pico y sintetizador. Mieroprint 6001, grabado en 1993?, 60'08"

Daniel Purcell, ***Sonatas and Cantatas***. *Triosonatas en Re m. y Sol m. para flauta, flauta travesera y b.c.; Sonata en Fa M. para flauta y b.c.; Triosonata en Fa M. para dos flautas y b.c.*, etc. Les Trésors d'Orphée: Marco Brolli y Simone Erre, flautas de pico; L. Crescini, voz; M. Brolli, flauta travesera; M. Barchi, clave; Fr. Pavan, tiorba. Stradivarius STR 33360, grabado en 1994, 66'15", DDD [*Early Music Review*, septiembre 1995, p. 17]

Telemann, ***Wassermusik***. *Suite en Do M., Suite en La m.* para flauta y cuerdas, *Concierto en Mi m.* para flauta de pico, flauta travesera y cuerdas, etc. Jean-Marc Labylle, flauta de pico; R. Manceau, flauta travesera; Orquesta Paul Kuentz. Pierre Vérany PV730046, 70'45"

Telemann, ***"Essercizii Musici" Trios, Solos & Fantasies***. *Trio en La M.* para clave, voice flute y b.c.; *Concerto à trois en Fa M.* para flauta, trompa y b.c.; *Fantasía en La M.* para voice flute; *Trío en Fa M.* para flauta, viola da gamba y b.c.; *Trío en La m.* para flauta, violín y b.c.; *Trío en Sib M.* para clave, flauta y b.c.; *Sonata en Do M.* (del Getreue Musick Meister) para flauta y b.c.; *Fantasía en Fa M.* (orig. Do M.) para flauta; *Sonata en trío en La m.* para flauta, oboe y b.c. Sébastien Marq, flauta de pico; A. Bernardini, oboe; Fr. Fernandez, violín; J. Hantaï, viola da gamba; Cl. Maury, trompa; P. Hantaï, clave; R. Zipperling, violonchelo; E. Joyé, clave; V. Charbonnier, contrabajo. Astrée E8554, grabado en 1994, 70'04", DDD

Telemann, ***"Der getreue Music-Meister"***, *4 sonatas* para flauta y b.c. Sebastian Kelber, flauta de pico, Dir. J. Ulsamer. Archiv Produktion 447 722-2, 4 CD's, ADD

Vivaldi, ***Six Concertos Rares***. Jean-Marc Labylle, flauta de pico, Orquesta Paul Kuentz, Dir. P. Kuentz. Pierre Verany PV 730052 [*Diapason*, noviembre 1995, p. 109]

Vivaldi, ***Recorder Concertos***. Conrad Steinmann, flauta de pico; Capella Clementina, Dir. Müller-Brull. Claves CLF0804-9 [*Gramophone*, diciembre 1995, p. 232]

Unos tan dulces sones... *Cantigas de Alfonso El Sabio nºs ?*; **Guillaume de Machaut**, *?; música medieval italiana y francesa ?*, etc. ? Grupo Cinco Siglos: Antonio Torralba, flauta de pico; G. Arellano, fídula y rebec; M. Hidalgo, laúd árabe y cítola; O. M'rini, percusión. Fonoruz CDF-204 [*The Recorder Magazine*, diciembre 1995, p. 147]

Canzoni e Danze. **Bendussi**, *Pass'e mezzo ditto il Romano, Moschetta, Bandera*; **Arcadelt**, *Donna, quando piètosa*; **Rufo**, *El travagliato, La gamba in basso e soprano*; **Vecchi**, *Amor è foco e ghiaccio*; **Minieiro**, *Putta nera ballo furlano*; **Bonelli**, *Canzona "Istrina", Canzona "Licori"* ; **Gussago**, *Sonata "la Fontana"*, **anon.**, *El desperato*, etc. Piffaro, ? flautas de pico. Archiv Produktion 445 883-2, grabado en 1994, 62'29", DDD

Canzoni Villanesche alla Napolitana. Obras de **Cimello, Lassus, Fontana, Cambio, Di Maio, Donato, Caimo, Capirola, Willaert, Fiorentino, Da Nola** y **anónimos**. Ensemble Daedalus (Cuarteto vocal, flautas, laúdes, violas, arpas y *arpa ad arpione*). Accent ACC94107D, grabado en 1994, 60'31" [*Diapason*, octubre 1995, p. 170]

Lassus & Palestrina, ***Motetti, Madrigali e Canzoni Francesi Diminuiti.*** **Selma y Salaverde**, *Vestiva i colli*, etc. Jean Tubéry, flauta de pico (y corneta); Cr. Pluhar, arpa triple; J.-M. Aymes, clave y órgano. Ricercar RIC152137, grabado en 1994, 53'15", DDD

...movere gli affetti... Música italiana e inglesa entre 1580 y 1630. Obras de Pilkington, Anón., Bevin, Monteverdi, Frescobaldi, Caccini, Hume, Ferrabosco y Kapsberger. BROKEN-CONSORT: Mathias Weilenmann y Dagmar Lüdke, flautas de pico; D. Frey, soprano; Br. Franklin, viola da gamba; J. Held, laúd y chitarrone. Pan Classics 510 065 [*Tibia* 1/95, p. 409]

Und wollt ihr hören neue Mär, German Dance Music, Love Songs and Madrigals of the 16th and 17th Centuries, obras de **Schein, Isaac, Widmann, Prätorius, Hofheimer, Judenkünig, Heer**, etc. ENSEMBLE GALLIARDA, BASEL: Marianne Lüthi, Manfred Harras, Eva Crastan, Véronique Daniels, Beate Knobloch y Andreas Schöni, flautas de pico; K. Schoch, tenor; P. Croton, laúd. Arcanthus 94001 [*The Recorder Magazine*, diciembre 1995, p. 148]

The Primrose. Obras de **Falconieri, Caccini, van Eyck, Fontana, Dowland, Croft, Frescobaldi, Ortiz, Peerson, Castello, Rhau, Baron**, etc. DUO DA CAPO: Anja Denzinger, flauta de pico; A. Petek, guitarra. Iton Musikverlag 60218 [*Tibia* 2/95, p. 488]

Il Cimento... Italianische Sonaten des 17 Jahrhunderts. Christianne Hollmann, flauta de pico; H. Hickethier, viola da gamba; Gr. Hollmann, clave; M. Freimuth, chitarrone. Dabringhaus und Grimm Audiodivision MDG 605 0553-2 [*Tibia* 3/95, p. 569]

Kammermusik mit Blockflöte. Obras de **Locke, Anón., Morel, Dieupart, Telemann, Paisible** y **Leclair**. TRIO BASILIENSIS, Marianne Mezger, flauta de pico; E. Weber, viola da gamba; P. Simmonds, clave. Freiburger Musik Forum AM 1105-2 [*Tibia* 1/95, p. 408]

Recorder Music of the Italian High Baroque. **A. Scarlatti**, *Sonatas en Sol M. y Fa M.*; **G. Sammartini**, *Sonata en Sib M.*; **Mancini**, *Sonata en Do m.*; **Castrucci**, *Sonata en Re m.*; **B. Marcello**, *Sonata en Mi m.*; **Corelli**, *Sonata en La m.*, y *'La Follia'*. Michael Schneider, flauta de pico; Schneider, violonchelo; S. Bauer, clave y órgano; Ozaki, laúd. Capriccio 10512 [*Early Music Review*, septiembre 1995, p. 20]

Blockflötenmusik des Barock. Obras de **Telemann, Valentine, Anón., Dieupart, Veracini, Corelli** y **Bigaglia**. Leif Ramlov Svensen, flauta de pico; Dorte Lester Nauta, flauta de pico bajo; M. Rasmussen, viola da gamba; V. Mangor, laúd; I. Bay, clave. Leif Ramlov Svensen [*Tibia* 2/95, p. 488]

Blockflötenmusik des Barock II. Obras de **Corelli, Vivaldi, Barsanti, Telemann, Quantz, Boismortier** y **Caix d'Herveloix**. Leif Ramlov Svensen, flauta de pico; M. Rasmussen, viola da gamba; V. Mangor, laúd; I. Bay, clave [*Tibia* 2/95, p. 488]

Concerti "per l'orchestra di Dresda". **Ch. Dieupart**, *Concerto en La m.* para flauta sopranino y cuerdas, etc. Wolfgang Dey, flauta de pico, MUSICA ANTIQUA KÖLN, Dir. R. Goebel. Archiv Produktion 447 644-2, grabado en 1994, 70'30", DDD

The Baroque Recorder. **Telemann**, *Suite en La m.* para flauta y cuerdas; **A. Scarlatti**, *Sonata terza en Do m.* para flauta, dos violines y b.c.; **G. Sammartini**, *Concerto en Fa M.* para flauta soprano y cuerdas; **Vivaldi**, *Concerto en Fa M. op. 10 n°5* para flauta y cuerdas; **Naudot**, *Concerto en Sol M. op. 17 n° 5* para flauta sopranino, dos violines y b.c. Hans-Martin Linde, flauta de pico y Dir., LINDE CONSORT. Virgin 7243 5 61248 2 0, grabado en 1985, 63'27", DDD

Lucente Stella. **Anón.**, *Lai du chèvrefeuille* (s. XIII), *Lucente Stella* (s. XIV), *Belicha* (s. XIV), *Mes cuers est emprisonnés* (s. XIII), *Nota* (s. XIII), *In Pro* (s. XIV), *Non perch'i' speri, donna* (s. XIV), *Chominciamento di gioia* (s. XIV), *Chant du papillon* (popular India de Nuevo México); **Machaut**, *Tels rit au main*; **Shinohara**, *Fragmente*; **Ishii**, *Black Intention*. Pierre Hamon, flauta de pico y tam-tam; J. Wright, birimbao; H. Yammine, tambor y tamboril. Opus 111 OPS 30-122, grabado en 1995, 60'09", DDD

Gryphon: The Collection (*rock-folk*-medieval). GRYPHON, Richard Harvey, flauta de pico. Curio Records [*The Recorder Magazine*, diciembre 1995, pp. 146-47]

Michala Petri. **Koppel**, *Moonchild Dream*; **Holmboe**, *Concerto* para flauta, cuerdas, celesta y vibráfono op. 122; **Kulesha**, *Concerto* para flauta y pequeña orquesta; **Christiansen**, *Suite de Danzas op. 129*; **Arnold**, *Concerto* para flauta op. 133. Michala Petri, flauta de pico, ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA, Dir. O. Kamu. RCA Vitcor *Red Seal+ 0902662543-2, grabado en 1992, 77'49" [*Diapason*, septiembre 1995, p. 158]

The Swedish Recorder. **Lyne**, *Concerto* para flauta y orquesta de cuerdas; **Sandström**, *A Dance in the Sub-Dominant Quagmire* para flauta y cuerdas; **Lindh**, *Concerto* para flauta y cuerdas; **Mossenmark**, *No Mercy* para flauta tenor amplificada, cinta magnética y *live electronics*; **Zwedberg**, *And it killed him twice* para cinta magnética. Dan Laurin, flauta de pico, SUNDSWALL CHAMBER ORCHESTRA, Dir. N. Willén. BIS 685, grabado 1994, 78'26", DDD

Blockflöte modern II. Obras de **G. Braun, G. Köhler, H. König, U. Witt, A. Buchert** y **M. Heidecker**. Johannes Fischer, flauta de pico; H. Daferner, percusión; R. Fischer, voz y percusión. Karlsruher Forum für Flötenmusik Flautando FR-D-002 [*Tibia* 4/95, p. 650]

En preparación: el grupo RESPECTABLE GROOVE está grabando un CD con obras de David Gordon. Los componentes son Evelyn Nallen, flauta de pico; D. Gordon, clave; R. Jeffries, contrabajo, e I. Tatsuhara, percusión [*The Recorder Magazine*, diciembre 1995, pp. 150-52]

PARTITURAS

(la información está sacada de los 4 números de *Tibia* 95, excepto en los casos en los que se especifique otra procendencia)

M. Ager, *Happy days are here again* y *Tea for two* para cuarteto de flautas. Universal Ed. UE 30489

M. Altena, *Roep* para flauta tenor. Moeck 1554

J.S. Bach, *Partita BWV 997* para flauta alto y clave. Universal Edition UE19939

M. de la Barre, *Suite en Sol M.* para flauta soprano y b.c. Amadeus Verlag BP798

G. Braun, *Sulamith, Episode V* para tres flautas alto. Heinrichshoffen N2326

Th. Buchholz, *Neun Soli für sieben verschiedene Blockflöten*. Ebert Musik EMV93023

M. Corrette, *Concerto comique en Sol M.* "Le Plaisir" para flauta de pico, dos traveseras y b.c. Amadeus BP721

Fr. Couperin, *Concerts Royaux* para flauta alto y b.c. Heinrichshofen N2336

F. Dulin, *Variationen über eines Weihnachstlied des 17 Jhs.* para flauta y órgano. Moeck Z.f.S. 665

G. Engelmann, *Paduanas & Galliardas*, Leipzig 1616. Moeck 9017

G. Engelmann, *Paduanas & Galliardas*, Leipzig 1617. Moeck 9018

U. Gasser, *Lamentatio I* para flauta tenor y guitarra. Moeck 1557

Chr. Graupner, *Sonata Canonica* para dos flautas, cello/gamba y b.c. Amadeus BP722

G.Fr. Händel, *Sechs Fugen-III* para cuarteto de flautas. Moeck Z.f.S. 666/6675

A. Heberle, *Fantasie* (1808) para flauta soprano. Moeck 1120

H. Heilmann, *Opal* para flauta alto y piano. Heinrichshofen N2334

E. Krähmer, *12 Ländler op. 8* para flauta soprano y piano. Moeck Z.f.S. 668-669

G. Maurischat, *Komm, komm, meine Geliebte* para flautas alto, tenor y bajo (1 ejecutante). Heinrichshofen N2319

M. Maute, *Red gardens' Roses* para flauta alto y piano. Mieroprint EM 1046

W. Michel, *Trombetta sordina* para flauta y metrónomo. Mieroprint EM 1045

J. Partzsch, *Circle* para 7 flautas iguales. Flautando

J. Partzsch, *Musik zur ersten Duineser Elegie von Reiner Maria Rilke* para flauta sola. Flautando

U. Pollmann, *Sechs Stücke* para flauta bajo y piano. Mieroprint EM 1037

A. Poth, *Weltzeit* para trio de flautas (ATB). Moeck 1555

Purcell, *If Music be the Food of Love*, canciones y arias del "Orpheus Britannicus" arregladas (1698) para flauta y b.c. Universal Edition

Rognoni, *Vestiva i colli* para flauta soprano y b.c. Moeck 2547

P. Rose, *I'd rather be in Philadelphia* para flauta alto. Universal Edition UE 30214

P. Rose, *New Braun Bag* para 3 flautas (ATB). Universal Edition UE 30190

Z.F. Schuyt, *Dodeci padovane et altre tante gagliarde... per sonare a sei (1611), Vols. 1 y 2* para flautas de pico. Pan AG 823/823

Telemann, *Sonatas* para flauta y b.c. (Urtext). Editio Musica Budapest. Contiene las cuatro sonatas del "Der getreur Music-Meister", las dos de los "Essercizii Musici" y la sonata en Fa m. [*Early Music Today*, diciembre 1995, p. 26]

St. Thomas, *Veränderungen* para tres flautas bajo. Moeck 1556

Vivaldi, *Sonata en La m.* para flauta, fagot y b.c. Peters EP9466

Vivaldi, *Concierto en La m.* para cuarteto de flautas. Carrus CV1.231/01

Woodcock, *Conciertos 1-3* de los *12 Concertos* para flauta soprano (en Re) (1727). Doblinger. Esta edición transporta un tono hacia abajo la parte de la orquesta de modo que tanto la tesitura como la tonalidad sean factibles para la flauta soprano en Do. [*Early Music Review*, septiembre de 1995, p. 6]

In natali Domini para cuarteto de flautas. Arreglo M. Harras. Bärenreiter BA8096

***Amsterdam Loeki Stardust Quartet, 3 Solos für Altblockflote*: W. Hekster**, *Encounter*; **K. van Steenhoven**, *Siri*; **W. Eisma**, *Hot Stones*. Moeck 2817

INSTRUMENTOS

Christie's vendió el 22 de marzo de 1995 una flauta de marfil tallado, probablemente originaria de Alemania del sur. Fue vendida por la suma de 3450 £ con una raja en el bisel y la parte superior del canal de aire hundida. La cabeza está dividida en dos partes, por medio de una junta con hilo, la cual se encuentra, sin atornillar, encima de donde estaría la funda de marfil en un instrumento de madera. El mal estado del instrumento descarta un posible uso distinto del meramente decorativo [Early Music, agosto, 1995, pág. 536]

CURSOS

Peter Holtslag dará un curso de flauta en la Academia de Música Antiga de Lisboa entre los días 8 y 14 de abril de 1996. Más información: Academia de Música Antiga de Lisboa, Sofia de Mendia, Rua Ricardo Espírito Santo, 3-1° Esq. 1200 Lisboa, Portugal. Tel./ Fax 351.1.607724

LIBROS

DAVID LASOCKI con ROGER PRIOR, *The Bassanos, Venetian Musicians and Instrument Makers in England, 1531-1665*. Scolar Press, Aldershot, 1995. ISBN (Reino Unido) 0 85967 9438. 288 pp.

J. MANSFIELD THOMNSON (Ed.), A. ROWLAND-JONES (Ed. assist.), *The Cambridge Companion to the Recorder*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, ISBN 0 521 35816 7 (rústica) ó 0 521 35269 X (tapas duras), 238 pp. Contiene diversos artículos de prestigiosos especialistas en la materia, que cubren aspectos sobre la flauta de pico, a saber: H. MAYER BROWN, 'La flauta de pico en la Edad Media y el Renacimiento'; A. ROWLAND-JONES, 'Repertorio medieval y renacentista'; 'La sonata barroca'; 'Repertorio barroco de cámara'; 'Guía para futuras lecturas'; A. SIMPON, 'La flauta de pico orquestal'; D. LASOCKI y A. ROWLAND-JONES, 'El concierto para flauta de pico en el siglo XVII'; D. LASOCKI, 'Métodos para flauta de pico desde 1500 hasta hoy'; 'Flautistas de pico profesionales I: antes del siglo XX'; J. MANSFIELD THOMSON, 'El resurgimiento de la flauta de pico I: la amistad de B. Shaw y A. Dolmetsch'; E. O'KELLY, 'El resurgimiento de la flauta de pico II: el siglo XX y su repertorio'; 'Flautistas de pico profesionales (y sus instrumentos) II: el siglo XX'; 'La flauta de pico en la educación'; C. BARTLETT, 'Facsímiles y ediciones'.

REVISTAS

La revista *Diferencias* del Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo" de Sevilla, en su tercer número, va a publicar la segunda parte del artículo 'Fabricantes de Flautas de Pico' de Bárbara Sela y Guillermo Peñalver. Contiene esta segunda parte los nombres, direcciones, y resumen de sus respectivos catálogos de instrumentos, de alrededor de 220 fabricantes de flautas de este siglo, en activo y retirados.

RESEÑAS Y CRÍTICAS

LIBROS

RAMÓN ANDRÉS, *Diccionario de Instrumentos Musicales: de Píndaro a Bach*. Diccionarios VOX. Bibliograf, Barcelona, 1995. ISBN 84-7153-819-9. 540 páginas.

Durante años, los hispanoparlantes amantes de la música antigua hemos tenido que acudir a organologías generales y a los *libretos* de los discos para aclarar nuestras ideas (quedando con frecuencia aún más oscurecidas) sobre los innumerables instrumentos musicales utilizados con el correr de los siglos, y sobre sus muchas veces ininteligibles nombres, utilizados en todas las formas e idiomas posibles y con escasa coherencia. Para el ejecutante, preocupado por la correcta elección (¡y compra!) de instrumentos para la música de épocas como el Renacimiento, la situación podía ser incluso desconcertante. Por fin podemos contar con el *libro salvador* que esperábamos.

Brevemente reseñada en el anterior número de la revista, la sorprendente aparición de este diccionario en una colección general tal vez merezca un análisis más detallado aun sin estar dedicado en particular a nuestro instrumento. La doble preparación musical y literaria del autor le permite ofrecer igual atención por un lado a la etimología de los términos (con referencias a los nombres de los instrumentos en todas las variedades, entradas en castellano, francés, inglés, italiano, alemán, catalán, provenzal y otros idiomas, y bellas y abundantes citas literarias históricas) y por otro a los diferentes aspectos concernientes a los instrumentos en sí: historia y evolución constructiva desde tiempos prehistóricos hasta, al menos, finales del siglo XVIII (pasando por Babilonia, Grecia o las variedades folclóricas), acústica, usos musicales y sociales, y repertorio del instrumento. Para ello acude a fuentes iconográficas y a los abundantes tratados de época, como los de Virdung, Agricola, Praetorius, Ganassi o Hotetterre, junto a referencias a libros y estudios recientes sobre el tema, en un elaboradísimo y enciclopédico trabajo que merece todo nuestro reconocimiento.

Semejante atención, por supuesto, se le dedica también a la flauta de pico en un extenso y exhaus-

tivo artículo (once páginas a doble columna) basado en escritos de Edgar Hunt y Álvaro Marías pero con aportaciones originales, que incluye información relativa a los modelos medieval, renacentistas (flautas de Ganassi y de van Eyck entre otras) y barrocos, con referencias a diapasón, tipos constructivos, extensión, miembros de la familia, iconografía y tratados históricos, más amplia noticia sobre los repertorios alemán, francés, italiano e inglés del instrumento e ilustraciones de época.

Tal vez el aspecto más novedoso del texto sea el haber sido concebido originalmente en castellano, gracias a lo cual se incluyen detallada etimología en nuestro idioma, referencias a la literatura e iconografía españolas, citas de musicólogos hispanos, y referencias al origen y evolución de ciertos instrumentos durante la dominación musulmana de la península. Se hace notar además un esfuerzo por fijar una nomenclatura coherente con las antiguas denominaciones en castellano de cada instrumento, cosa ésta que implica a veces discutibles decisiones pero que puede ser de gran utilidad futura para homologar las denominaciones y evitar el uso de términos de otros idiomas.

A lo dicho hemos de añadir el puro atractivo de hojear un libro bello buceando por citas literarias y miles de nombres, dibujos y descripciones de instrumentos olvidados (algunos tan insólitos como el colachón o *colascione*, las nácaras o la trompeta marina). La buena edición, llena de ilustraciones históricas de todo tipo (grabados en blanco y negro incluyendo muchos de *L'Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert más reproducciones de pinturas en color), los atractivos apéndices sobre obras pictóricas y citas poéticas, y las autorizadas colaboraciones (Carles Riera, Hopkinson Smith, Jordi Savall y Bob van Asperen entre otros), hacen pues a este libro muy útil como de consulta y seductor para la lectura; sólo desentona el breve y desganado prólogo escrito por J.E. Gardiner (¿leyó siquiera por encima el libro?). En conclusión, un libro bueno, bonito,...y además barato, y de mucho interés para el profesional y el aficionado.

Juan Ramón Lara García, profesor de Música de Enseñanza Secundaria y estudiante de flauta de pico.

REVISTAS

TIBIA, vols. I a IV, 1995, editada por Moeck. Gracias a la amabilidad del profesor Hermann Moeck y el enorme interés que demuestra por todo lo relativo al mundo de la flauta de pico, hemos recibido, a cambio de nuestra REVISTA DE FLAUTA DE PICO, los cuatro números correspondientes al año 1995 de la revista ***TIBIA***.

Esta revista está dedicada a instrumentos de viento-madera y contiene numerosas informaciones y artículos referidos a la flauta de pico. Se edita cuatro veces al año, en cuarto, y cada volumen tiene unas 80 pp., con una magnífica impresión interior en blanco y negro, numerosas ilustraciones de buena calidad y una portada a color, reproducción generalmente de alguna obra de arte en la que aparecen instrumentos de viento (que se encuentra también como lámina aparte, un detalle para con el lector).

Mi desconocimiento del alemán me impide leer el contenido de los artículos, pero me ha parecido interesante hacer aquí una reseña de ellos y de otras informaciones que aparecen en estos cuatro números. Hay que agradecer al editor unos breves resúmenes en inglés de los artículos (de los que hago aquí traducción al español), pero que sirva esto de llamada a algún lector de la revista que hable alemán y se ofrezca para traducir algún artículo, ya que prometen ser muy interesantes.

Cada revista contiene entre tres y cinco artículos, de los cuales uno suele ser una entrevista. En estos cuatro números querría destacar, por referirse a la flauta de pico:

En el volumen 1:

- "Observaciones en el comportamiento del sobresoplado de la flautas de pico - ¿Principios de construcción antiguos como punto de partida para instrumentos nuevos?" por Peter Thalheimer.

A partir del comportamiento del sobresoplado de las flautas históricas y actuales, así como de tablas de digitaciones, se ha desarrollado un tipo de escalamiento para flautas de pico, en las que instrumentos cilíndricos y de cono invertido pueden ser clasificados basándose en sus digitaciones. El registro tonal y las posibilidades sonoras de los tipos de flautas

están conectadas con características constructivas específicas.

Los experimentos que hasta hoy día se han hecho para compensar las desventajas causadas por el escalamiento son recogidos y completados con ideas sobre cómo desarrollar más los modelos de flautas.

- Julia Whybrow analiza la pieza para flauta de pico *Weeds in Ophelia's Hair* de Rolf Riehm (Ricordi, Munich, 1993)

En el volumen 2:

- "Del *Pleasant Companion* al *Compleat Flute Master*. Métodos ingleses de flauta de pico de los siglos XVII y XVIII" por Marianne Mezger.

La flauta de pico fue introducida en Inglaterra por instrumentistas de viento franceses durante el reinado de Carlos II, y probablemente fue escuchada por el público por primera vez en 1673. Tras una época de desasosiego político, el gran incendio [de Londres] y la peste, la clase media inglesa desarrolla un gusto por el *amateurismo* que resulta en una proliferación de métodos de flauta de pico.

Todos lo métodos son para flauta contralto y contienen únicamente información muy básica sobre cómo tocar el instrumento. Nos ofrecen sin embargo un acercamiento tanto a la forma de ornamentar como a la del tipo de música de moda que tenían los flautistas *amateurs* a mano. Los primeros cuatro métodos que se han conservado se basan en los métodos de *flageolet* de Greeting (1661-1688) y siguen su notación. Todos los ejemplos musicales están escritos en tablatura e incluyen digitaciones para ornamentos.

Los ornamentos descritos en los métodos pueden dividirse en tres categorías, la primera incluiría los métodos entre 1679 y 1683, la segunda está representada por la publicación de Carr en 1686 y la tercera corresponde a métodos a partir de 1695. Durante el primer período los ornamentos empezaban en la nota real, con excepción de la ligadura y el mordente (*beat*). En el método de Carr todos los trinos empiezan por la nota auxiliar superior. Su otra novedad es el tratamiento del mordente, que empieza con un auxiliar de semitono antes de la nota real (sea la que sea la tonalidad) que se liga a la nota real y sigue hacia arriba antes de volver a la nota real. A partir de 1695 todos lo métodos aparecen en notación convencional, los ornamentos se explican verbalmente, y se introducen por primera vez *sigh* (*accent*), *double rellish* (trino con resolución), *sweetning* (vibrato de dedo) así como las instrucciones sobre dónde debían ser usados.

Los primeros cuatro métodos que se han conservado nos permiten asomarnos de cerca a la forma de tocar la flauta barroca francesa y son los predecesores de los tratados de Loulié, Freillon Ponçein y Hotteterre. Después de 1730 las instrucciones para adornar son plagios y no ofrecen sustancialmente ninguna nueva información. Las instrucciones ya no son relevantes para la música contemporánea y la decadencia de la flauta de pico tanto en los círculos *amateurs* como profesionales se hace evidente.

- "Principios de desarrollo motriz y su relevancia para la enseñanza temprana de la flauta de pico" por Silke Lehmann.

Basándose en el hecho de que cada vez más y más niños están siendo adiestrados para tocar instrumentos musicales incluso antes de la edad escolar, se analiza su particular situación. Un estudio de los principios del desarrollo psicológico y un análisis de la relación entre percepción sensorial y actividad motriz ayudan a perfilar métodos de enseñanza de la flauta en su época temprana. Por último, se describen juegos para sensibilizar manos y dedos.

En el volumen 3:

- "Jaques-Martin Hotteterre, *Les Goûts Réunis* y el desarrollo de la melodía barroca francesa" por Brian Alexander Berryman.

El autor hace un estudio del cambio estilístico de la música francesa de principios del s. XVII y compara las suites para flauta de Jaques-Martin Hotteterre del año 1708 con las del año 1715. La asimilación del elementos del estilo italiano en las suites de 1715, el año en que murió Luis XIV, se puede ver como un intento por parte de Hotteterre de permanecer a la altura de su tiempo y mantener la simpatía de sus patrones.

- "Hindemith hoy - Observaciones sobre la interpretación de su *Trio* para flautas de pico" por Peter Thaleimer.

Se examinan cuatro aspectos de la ejecución del *Trio* de Hindemith: registro e instrumentación del original, incluyendo soluciones alternativas; articulación original contrastada con la "revisión" de Walter Bergmann; orden original de los movimientos; principio agógico de Hindemith, segun la tradición de H. Riemann.

En la sección de entrevistas del 1er volumen aparece una a Michael Vetter (autor del libro *Il flauto dolce ed acerbo* sobre los multifónicos en la flauta de pico) realizada por Gerhard Braun (compositor e intérprete de flauta de pico). En el número dos, la sección llamada "Retrato" está dedicada al grupo holandés LA DADA, en su 10° año de existencia, y consiste en una entrevista a Han Tol, el flautista del grupo. En el número cuatro, David Lasocki habla con el flautista Scott Reiss del grupo HESPERUS.

Aparece en uno de los números una traducción al alemán del famoso artículo de Peter Holstlag que tanta polémica creó: "El estado actual de la flauta de pico en Inglaterra", originalmente escrito par el *Recorder Magazine* de Inglaterra, y continúa, aquí también, creando polémica con otro artículo-respuesta de Evelyne Nallen: "Lo que necesitamos aquí son mejores flautistas profesionales

con una actitud profesional".

Las páginas centrales de la revista (en otro color) contienen análisis de obras, tanto contemporáneas como antiguas, en estos números: *L'Art de Préluder* de Hotteterre, y la Chacona *Two in One upon a Ground* para dos flautas de H. Purcell, de la Ópera *Dioclesiano*.

La revista tiene además las siguientes secciones: informes, reseñas y críticas de libros, revistas, partituras, tesis universitarias, discos, cartas al director e información exhaustiva de conciertos, cursos y simposios. Algunas páginas están dedicadas a la ERTA (Asociación europea de profesores de flauta de pico), y encontramos también una pequeña nota sobre los autores de artículos.

En definitiva, una ingente cantidad de información, que contrasta por su seriedad, profundidad y amplitud de miras con las otras revistas de flauta (*The Recorder Magazine*, *American Recorder*...), que parecen estar enfocadas a lectores más aficionados. B. Sela

American Recorder, Vol. XXXVI, nº 4, septiembre 1995. Editor, Benjamin S. Dunham. 40 pp.

Este número de la revista americana está casi completamente dedicado a un extensísimo artículo sobre la relación entre Carl Orff y Erich Katz (fundador de la *American Recorder Society*). Este año se celebra el centenario del nacimiento del primero, compositor y pedagogo. Mark Davenport, que está actualmente trabajando en la biografía de Katz, parece haber encontrado unas cartas entre los dos del período de 1929 a 1973. El artículo narra como Orff y Katz llegaron a conocerse y su relación entre 1929 y 1935 bajo la creciente presión de vivir en la Alemania nazi. La coincidencia de sus ideas musicales, sobre todo en lo referente a la educación, hizo de la suya una relación enormemente fructífera. Ambos estaban muy interesados en la música antigua y querían encontrar un camino distinto de los tradicionales métodos de enseñanza musical. Katz colaboró enormemente en la elaboración y difusión del *Chorbuch* y el *Schulwerk* de Orff.

Un especial sobre "la flauta de pico en la educación" engloba artículos sobre el método Orff, el método Waldorf (que utiliza instrumentos Choroi) y el Suzuki, analizando en cada caso la forma de tratar la flauta.

En la sección "On the cutting edge", Pete Rose examina el papel de la flauta de pico en el jazz y otros estilos modernos, basándose en lo que pudo ver y oír en el Boston Early Music Festival. B. Sela

The Recorder Magazine, Vol. 15, nº 3, septiembre 1995. Editor, Andrew Mayes. 29 pp.

Continuando una polémica desatada por Loretto hace ya casi un año sobre los conceptos erróneos que rodean el renacimiento de la flauta de pico, Hilary Meadows presenta aquí la comprobación cierta de detalles sobre la flauta de pico comprada por Dolmetsch y que después copió, como son el material (boj) y el constructor (Bressan).

Peter Bowman contribuye esta vez con un breve artículo sobre digitaciones secundarias y su utilidad. "Playing without notes" se titula el artículo de Alan Davis. Al sufrir problemas de vista, el autor se vio obligado a elegir entre interpretar de memoria o dejar de tocar en público; narra aquí los distintos procesos mediante los cuales se puede llegar a memorizar una obra. Andrew Robinson dedica una página a analizar la dificultad de producir un *la* agudo en una flauta soprano.

Completan este número reseñas de partituras, discos, cursillos, conciertos y publicaciones. En las últimas páginas encontramos, como viene ya siendo habitual las noticias de ERTA (European Recorder Teachers' Association), que, por cierto, ha publicado recientemente dos volúmenes de su *Journal*, editado por D. Lasocki, que esperamos recibir pronto para hacer la reseña. B. Sela

American Recorder, Vol. XXXVI, nº 5, noviembre 1995. Editor, Benjamin S. Dunham. 36 pp.

"The subjet is wood" ("el tema es la madera") es el subtítulo de este número de la revista. Así, encontramos tres artículos referidos al tema: R. y L. Dessy informan sobre las propiedades físicas y químicas de la madera y cómo su conocimiento nos puede ayudar a aceitar las flautas; "Hail, Cedar!" es

el título del artículo en el que P. Kuhweide nos explica porqué la medra de cedro es la ideal para los bloques de las flautas; por último, R.M. Powell analiza cómo se ve afectada la madera por la humedad y la forma en que, mediante tratamientos químicos, podría lograrse la estabilización de sus propiedades y, por tanto, convertirla en un material más seguro para los constructores de instrumentos.

En un pequeño artículo, Fr. Blaker explica la forma de trabajar las notas agudas. En el apartado "On the cutting edge", P. Rose continúa explorando los papeles de la flauta de pico en la música moderna. Tras analizar todo lo escuchado en el Boston Festival, su conclusión es que de todos los postulados allí sugeridos, el más débil es la viabilidad de la flauta como instrumento de jazz, ya que para ello lo más importante es ser músico de jazz, y ni siquiera los mejores flautistas pueden aprender esta disciplina fácilmente.

Como es habitual, encontramos también reseñas de partituras (sobre todo "navideñas") y libros. B. Sela

The Recorder Magazine, Vol. 15, nº 4, diciembre 1995. Editor, Andrew Mayes. 48 pp.

Este número, muy interesante, está especialmente dedicado a los intentos de modernización de la flauta. Además del editorial, tratan sobre este tema tres artículos. El de P. Bowman, "The Birth of a Truly Contemporary Recorder", describe y analiza la flauta tenor que ha comenzado a comercializar recientemente Maarten Helder (20 rue de la Gare, F-685030 Buhl, Francia), un instrumento cilíndrico que alcanza las tres octavas cromáticas sin necesidad de aumentar excesivamente la presión en el agudo, y que posee una potente sonoridad en el registro grave. Otras cualidades de esta flauta son la llave para el *sí* grave y la llave de piano.

El segundo, de Denis Thomas, titulado "High Notes and Harmonics. A new bell-key design?" donde describe su propio añadido a una flauta alto de una llave que cierra el agujero inferior del tubo, y que se aciona por medio del dedo meñique de la mano izquierda, en clara ventaja con el mismo sistema inventado (?) por Carl Dolmetsch que lo hacía con la derecha.

El otro artículo sobre este asunto es el de Friedrich von Huene, "Efforts to Modernise the Recorder", en el que repasa algunos de los más importantes intentos de modernizar la flauta ocurridos en los últimos 30 años. Se citan los experimentos de E. Powell, la *Orkon*, el del propio von Huene, consistente básicamente en el aumento del número de llaves y ampliación del tamaño de los agujeros, el de Strathmann, una flauta con sistema de llaves de saxofón y, finalmente, el de Maarten Helder.

Encontramos también un artículo de Peter Bowman, "Recorder Rhythm", sobre aprendizaje del ritmo y de la articulación para jóvenes (angloparlantes), un artículo de John Turner sobre la música para flauta de Alan Bullard y una entrevista al profesor y concertista Ross Winters.

Siguen las habituales secciones de reseñas de partituras, discos, conciertos, cartas, crónicas de los *chapters* de la SRP y lista de próximos cursillos que organizan en el Reino Unido, etc.

Termina este número con una reseña de Marianne Mezger, sobre el International Recorder Symposium que tuvo lugar en Karlsruhe (Alemania) entre los días 15 y 18 de junio pasado. G. Peñalver

Associació de la flauta de bec 'Bloc', Butlletí nº 8, marzo de 1995. Edita, Associació Musical Bloc. 20 pp.

En el apartado de vanguardia, Mª Jesús Udina describe sucintamente el repertorio contemporáneo para flauta de pico, a lo que J. Izquierdo añade una breve reseña sobre la música para flauta de pico y piano. En el apartado de construcción, encontramos un artículo sobre el rodaje de la flauta. "La flauta de bec al Renaixment" es el artículo que, dentro de la sección histórica, escribe J. Argelaga. El artículo más extenso el de Lys Vilà, que constituye la segunda parte de un análisis de la educación musical con la flauta en los colegios, titulado "La flauta y jo". Por último J.M. Pladevall analiza la *Partita* para flauta de pico y piano de Ladislav Kupkovic (*1936).

Completan el boletín unas brevísimas reseñas de discos (de 1992-93) y de repertorio, así como una página de humor titulada "Bloquegemnos" en la que abundan los chistes sobre la digitación alemana. B. Sela

Direcciones de editoriales, revistas y productoras discográficas

American Recorder, The American Recorder Society Inc. P.O. Box 631, Littleton, CO 80160, EEUU

Bärenreiter-Verlag, Heinrich-Schutz Allee 35-37, Postfach 10 03 29, D-3500 Kassel-Wilhelmshöhe, Alemania

Bibliograf S.A., c/ Calabria, 108. 08015 Barcelona

Bloc, c/ València, 316. 08009 Barcelona. Tel. 93-2072758

Cambridge University Press,The Pitt Building, Trumpinton Street, Cambridge CB2 1RP, Reino Unido

Capriccio, c/o Delta Music GmbH, Zur Mühle 2, D-50226 Frechen, Alemania. Tel. 2234 6006-0, fax 600640

Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo" de Sevilla, c/ Jesús del Gran Poder, 49. 41002 Sevilla. Tel. 95-4381009

Curio Records,The Old Office Block, Elmtree Road, Teddington, Middlesex TW11 8TD, Reino Unido

Diapason, 9-13 rue du Colonel Pierre Avia. 75754 Paris, Cedex 15, Francia. Tel. 07-33-1-46622000

Doblinger, Wien 1, Dorotheergasse 10, Postfach 882, A-1011 Wien, Austria

Early Music, Oxford University Press. Walton Street, Oxford OX2 6DP, Reino Unido

Early Music Review, King's Music, Redcroft, Bank's Eden, Wyton, Huntingdon, England PE17 2AA, Reino Unido. Tel. 44-1480-52076, fax 1480-450821

Early Music Today, Rhinegold Publishing Ltd, 241 Shaftesbury Avenue, London WC2H 8EH, Reino Unido. Fax 44-0171 333 1769

Editio Musica Budapest, H-1370 Budapest, P.O.B. 322, Hungría

FoMRHI Quarterly. Fellowship of Makers and Researchers of Historical Instruments. Jeremy Montagu, Hon. Secretary, c/o Faculty of Music, St. Aldate´s, Oxford, OX1 1DB, Reino Unido

The Galpin Society, David Rycroft, Ashdown Cottage, Chapel Lane, Forest Row, East Sussex RH18 5BS, Reino Unido

Gramophone, Gramophone Publications Limited, 177-179 Kenton Road, Harrow, Middlesex HA3 0HA, Reino Unido. Tel. 07-44-181-907 4476, fax 181-909 1893

Grupo Cinco Siglos, c/ Santa Marta, 2, 2°-1. 14001 Córdoba

Heinrichshofen's Verlag, Otto Heinrich Noetzel Verlag, Impero Verlag, Brentstrasse 52-58, D-2940 Wilhelmshaven, Alemania

Iton, Ludwigstrasse 11, 82152 Krailing, Alemania

Karlsruher Forum für Flötenmusik Flautando, Leopoldshafenerstrasse, 3 76149 Karlsruhe, Alemania

Lidia Digital Lidi, Susi Mölheimer, 5 Rue Millet, F-38000 Grenoble, Francia

Moeck Verlag, Postfach 3131, D-29231 Celle, Alemania. Tel. 05141/88530, fax 885342

Oxford University Press, Walton Street, Oxford OX2 6DP, Reino Unido

Peters Edition, 10-12 Baches Street, London N1 6DN, Reino Unido

Scolar Press, Gower House, Croft Road, Aldershot, Hants GU11 3HR, Reino Unido

Leif Ramlov Svensen, Majvev 21, DK-8210, Dinamarca

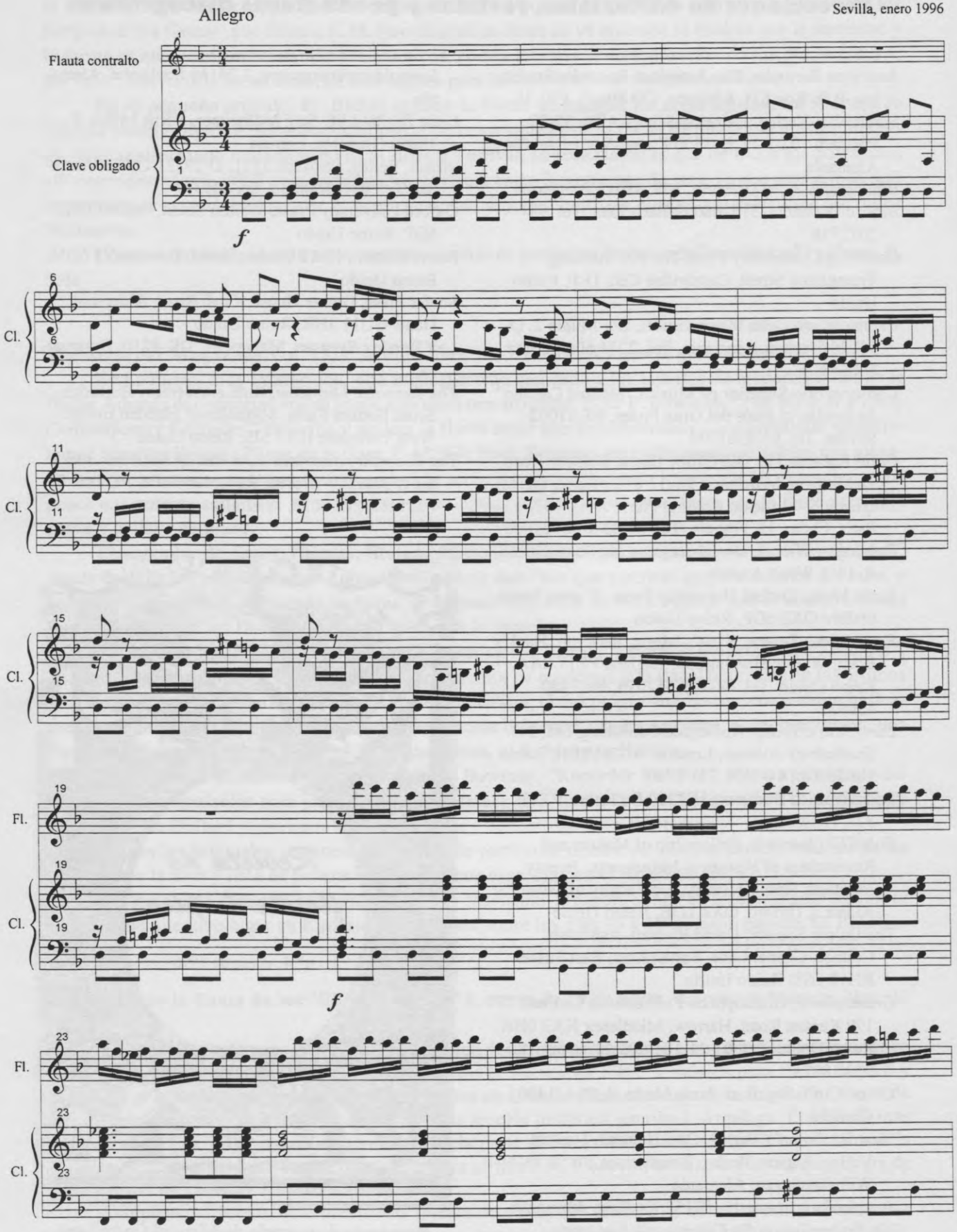
The Recorder Magazine, Ruth and Jeremy Burbidge, Scout Bottom Farm, Mytholroyd, Hebden Bridge, West Yorkshire HX7 5JS, Reino Unido

The Recorder: Australia's Journal of Recorder and Early Music, Victorian Recorder Guild, PO Box 85, Fairfield,VIC 3078, Australia

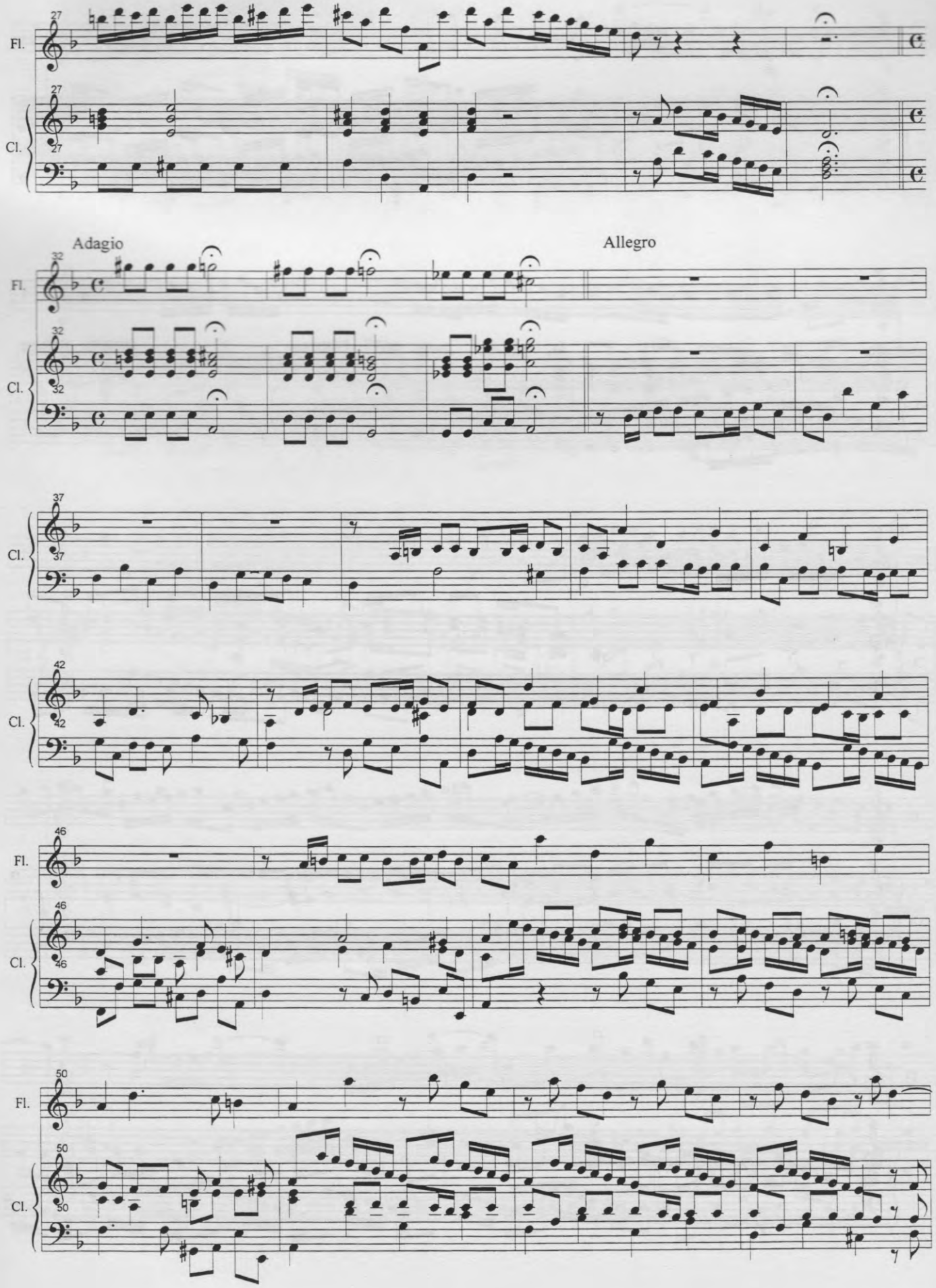
Propuesta de portada de Manuel Castellano

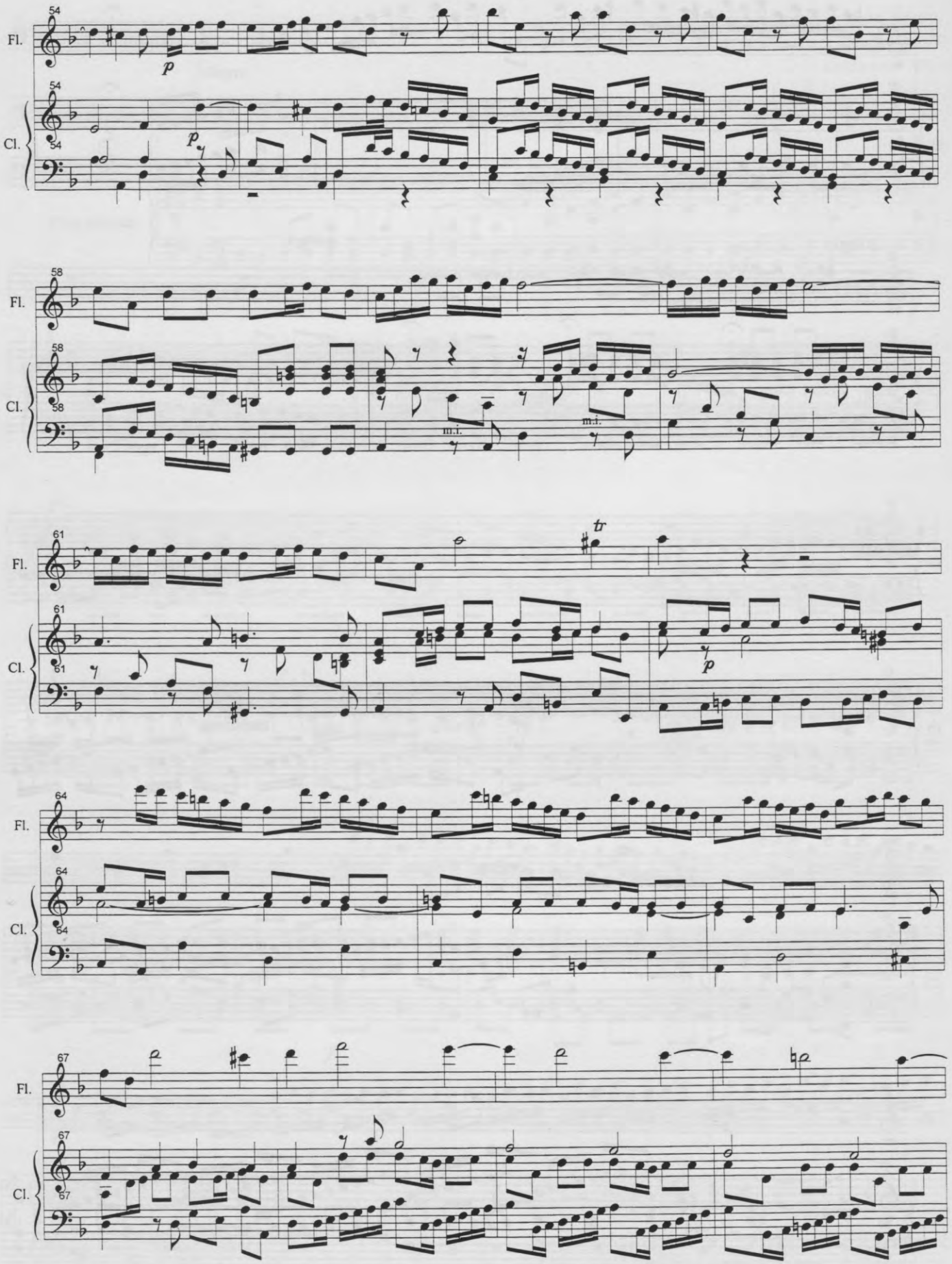
L'Estro Armonico Op. 3 no. 11 (primer mov.)

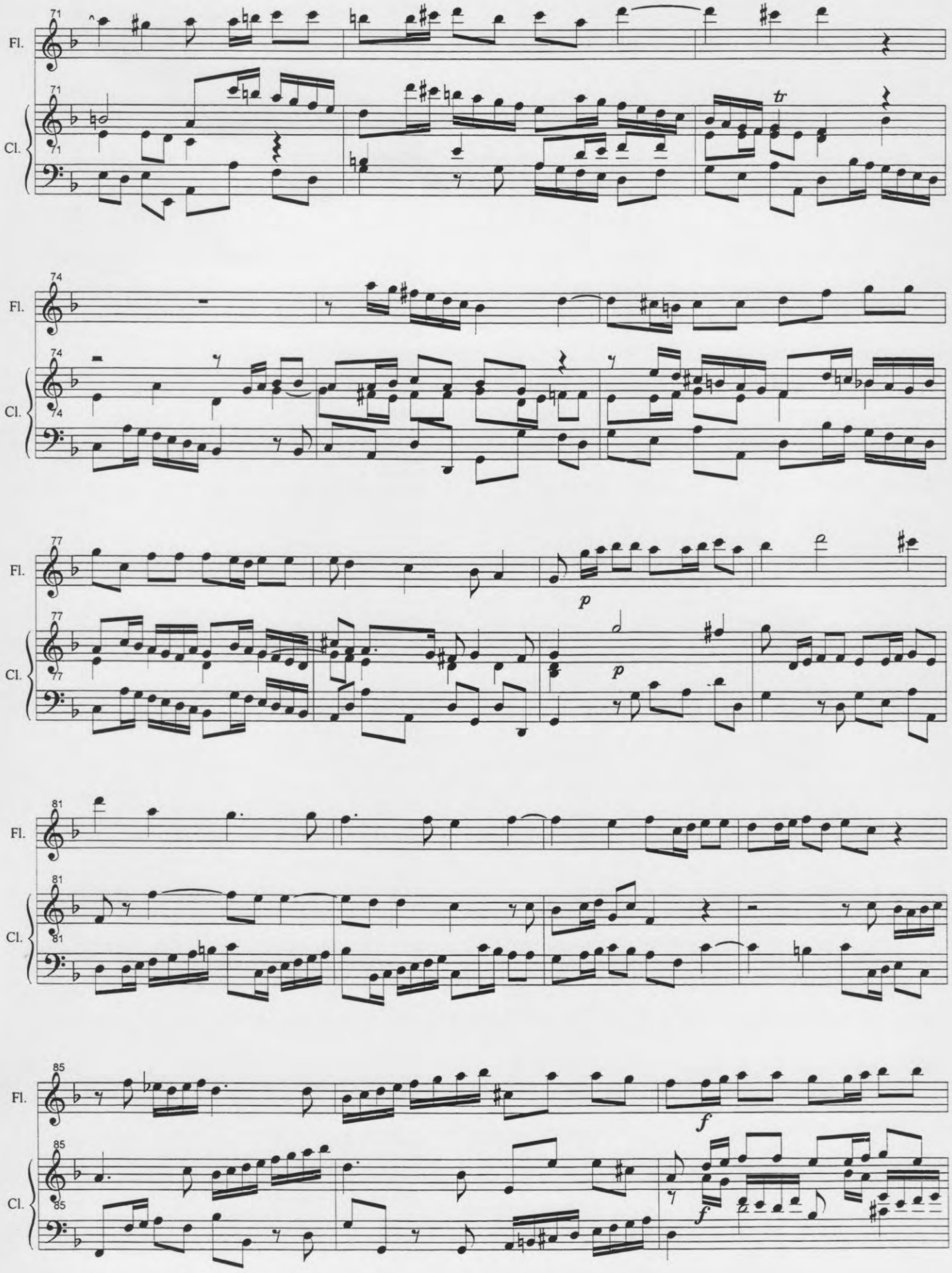
A. Vivaldi (ca. 1675-1741)
Transcripción de Joaquín Hernández
Sevilla, enero 1996

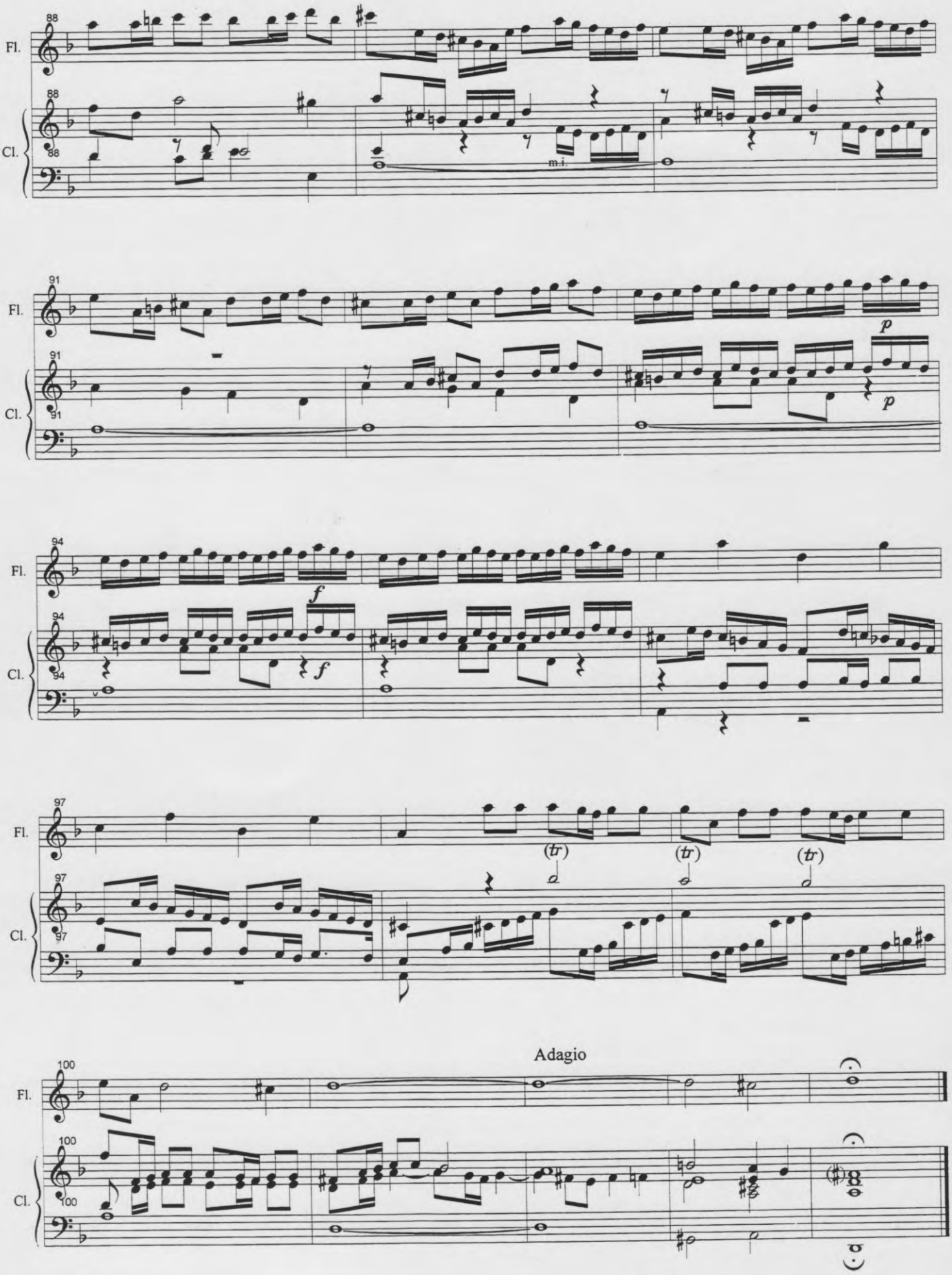


© Joaquín Hernández y
Revista de flauta de pico, Sevilla, 1996


Fl.
Cl.
Adagio
Allegro


Fl.
Cl.
54
58
61
64
67
p
m.i.
tr


Fl.
Cl.
71
tr
74
77
p
81
85
f


Fl.
Cl.
m.i.
p
f
(tr)
Adagio

REVISTA DE FLAUTA DE PICO

nº 5, mayo de 1996

2ª edición, agosto de 1999

pág. SUMARIO

2 Editorial
3 Opinión: GUILLERMO PEÑALVER, *La flauta de pico y el mercado de trabajo*
5 Entrevista con ROMÀ ESCALAS

ARTÍCULOS

9 PAUL RICHARDSON, *Nuremberg, música y construcción de flautas de pico*
13 JOAN IZQUIERDO, *La flauta de pico y la música de vanguardia*
15 JOAN IZQUIERDO, *Maki Ishii, Tenor Recorder Piece –east·green·spring–*
17 PETER BOWMAN, *Flautistas profesionales y la ERTA*

19 NOTICIAS
Cursos / Festivales / Congresos / Conferencias / Conciertos / Discos

24 RESEÑAS Y CRÍTICAS
Revistas / Cursos / Conciertos

VARIOS

28 Direcciones de editoriales, revistas y productoras discográficas
29 MANUEL CASTELLANO MUÑOZ, *Diez días en Lisboa*
34 *Entre pitos y flautas*, por *Flaustino*
35 *Test flautístico*, por M.C.M.
36 Noticia biográfica de los autores de este número
36 Añadidos y rectificaciones al *Directorio de flautistas y conservatorios españoles, 1995*

REVISTA DE FLAUTA DE PICO
nº 5, mayo de 1996

Dirección y redacción: Bárbara Sela y Guillermo Peñalver

Colaboran en este número: Romà Escalas, Paul Richardson, Joan Izquierdo, Manuel Castellano Muñoz, Antonio Torralba, Miquel Casals, Ricardo Rodero, Vicente Balseiro, Mª Ángeles Barrallo, Fernando Gutiérrez, Fernando Paz y Ernesto Schmied

Diseño de portada: José Ángel Sánchez

La dirección de la revista no se hace responsable de las opiniones vertidas por los firmantes

Pedidos y suscripciones a nombre de: Bárbara Sela, C/ Alcázares, 9 1º-I, 41003 Sevilla. Fax: 95-4225114

PRECIOS

Sevilla (sin envío postal)
1 número= 400 ptas.
3 números= 1200 ptas.

España
1 número= 500 ptas
3 números= 1500 ptas.

Europa
1 número= 600 ptas.
3 números= 1800 ptas.

Ingresar (y enviar resguardo a la revista) a nombre de Bárbara Sela en la cc. nº 3000037241 de la Caja de Madrid (código cuenta: 2038.9843.54.3000037241) o enviar un giro postal al mismo nombre y a la dirección antes citada.

Depósito legal: SE-707-96

no vigente

EDITORIAL

Nos vemos obligados a subir los precios de la revista y la publicidad, manteniendo, por supuesto, los compromisos adquiridos con anterioridad. Con ello pretendemos subvenir a los gastos que produce acceder a un tipo de impresión que, siendo todavía en fotocopias, mejora la calidad.

El año pasado, el hecho de sacar un número de la REVISTA DE FLAUTA DE PICO en septiembre, provocó una deficiente difusión en el ámbito de los conservatorios. Por ello, vamos a retrasar la salida del tercer número de cada año al mes de octubre. Aprovechamos para instar a los profesores de flauta de pico de conservatorios a que hagan toda la difusión posible de la REVISTA DE FLAUTA DE PICO entre sus alumnos.

En cuanto al cambio de nombre de la revista, si bien hay opiniones diversas, parece que la mayoría de los lectores prefiere mantener el actual. Reproducimos a continuación algunos de los comentarios al respecto:

> "...me gusta el nombre que tiene... tal vez no sea original pero es práctico y todo el mundo sabrá de qué trata." Jesús Javier Celemín Santos, La Coruña.
>
> "...os ruego encarecidamente que, por favor, **¡NO LO CAMBIÉIS!**, REVISTA DE FLAUTA DE PICO me parece un nombre perfecto porque es claro, conciso, explícito y, sobre todo, neutro. Algunas sugerencias del último editorial me ponen los pelos de punta por cursis y estéticamente condicionantes. No veo que pueda tener nada de malo un nombre algo anodino pero que expresa perfectamente nuestro punto de interés común que es y creo que debe ser, exclusivamente, el instrumento." Joan Izquierdo, Barcelona.
>
> "May I suggest that if you change the name (but is that really necessary?) it should be one which translates easily into other languages... I think other suggestions would be rather puzzling on international lists." Anthony-Rowland Jones, Cambridge. [Puedo sugerir que si cambiáis el nombre (¿pero, es realmente necesario?), debe ser por uno que se traduzca fácilmente a otros idiomas... creo que algunas de las sugerencias sonarían algo extrañas en listas extranjeras.]
>
> "También estaría bien el nombre *Ganassi.*" Manuel Castellano, Sevilla.

El cambio de portada tampoco parece tener mucha aceptación:

> "Creo que la portada y la contraportada deberían ser otras: un grabado de la época [N.E. ¿de qué época?], una familia de flautas, etc...; lo que sea pero sencillas. No me gustaría algo demasiado ostentoso." Jesús Javier Celemín Santos, La Coruña.
>
> "...me parece perfecta la portada austera y sin dibujitos; me disgustaría especialmente una barrocada como la que se sugiere." Joan Izquierdo, Barcelona.
>
> "No me parece adecuada la propuesta de M. Castellano sobre la portada... la actual me parece elegante." Antonio Torralba, Córdoba.
>
> "Una portada sería un gasto superfluo de papel, y me perece más interesante que el contenido empiece ya en la página de inmediato, como está..." Agostino Cirillo, Murcia.

Hemos introducido, sin embargo, para este número, y todavía de forma experimental, uno de los diseños que realizó para nosotros José Ángel Sánchez, al que estamos muy agradecidos. Esperamos reacciones al respecto. Agostino Cirillo, por su parte, propone un diseño consistente en un logotipo atractivo relacionado con la flauta (p.ej. la marca de algún constructor antiguo) que pueda aparecer en la portada sin convertirla completamente en un gráfico.

Nos alegra anunciar que la colaboración entre algunos miembros de la Associació y Butlletí BLOC (como Romà Escalas, Joan Izquierdo y Miquel Casals) y la REVISTA DE FLAUTA DE PICO, que habíamos propuesto como desea-

(continúa en **pág. 4**)

LA FLAUTA DE PICO Y EL MERCADO DE TRABAJO

Guillermo Peñalver

Nuestro instrumento ha venido siendo, desde la implantación de su enseñanza oficial allá por los primeros años setenta, una *rara avis* en el mundo laboral de la música. Su situación, un poco en tierra de nadie -tan pronto pertenece a los instrumentos de viento madera, se arrima a los *ghettos* de la música contemporánea y de la música antigua, como cae de lleno en el submundo de la llamada 'pedagogía musical'-, ha provocado que la imagen que de ella se tiene en los conservatorios no sea, ni de lejos, positiva. Las perspectivas laborales de un flautista de pico son, en estos momentos, inciertas, y, si no hacemos nada por remediarlo, serán nulas en un futuro próximo. Se hace necesaria la generación de una demanda social de la flauta de pico que satisfaga las necesidades profesionales de las inmediatas promociones de flautistas titulados. Para ello, es necesario ante todo analizar los posibles terrenos de intervención: dejando a un lado el mundo de los conciertos -éste ha demostrado en los últimos veinte años no dar mucho de sí- nos encontramos con que las únicas posibilidades reales que tenemos se encuentran en la enseñanza, y, dentro de ésta, fundamentalmente en los conservatorios, seguidos de las escuelas de magisterio. Existen, por supuesto, otras posibles actividades docentes accesibles a cualquier titulado de conservatorio, como, por ejemplo, la de profesor de solfeo o profesor de música de instituto, pero no son estrictamente trabajos flautísticos, por lo que no vamos a hablar de ellos aquí.

El problema reside en el reducidísimo número de plazas de profesor de flauta en conservatorios. Creemos que, con una actividad intensa de difusión de las virtudes pedagógicas y musicales de la flauta de cara a las autoridades educativas, a los directivos de los conservatorios, a los alumnos y a las asociaciones de padres de alumnos, se podría conseguir ampliar extraordinariamente ese número, hoy día, escaso. La insistencia en puntos tales como su magnífica adecuación a tres campos que interesan sobremanera en la actualidad, como la iniciación musical, la música antigua y la música contemporánea, sería una buena tarjeta de presentación de un instrumento que, de hecho, es un desconocido. Es en el primero de ellos en el que se puede hacer más hincapié, enfatizando las características de instrumento introductorio a otros, fácil de usar, poco ruidoso y económico.

Dicho esto, podremos fácilmente enumerar a los interlocutores antes citados los segmentos de potenciales alumnos a los que podríamos atraer:

1.- Niños de entre 8 y 13 años que todavía no han escogido una disciplina instrumental y a los que los padres desean, no obstante, proporcionar una formación inicial económica y adecuada a su edad, o aquellos que, por su insuficiente desarrollo físico, tienen enormes problemas para tocar otros instrumentos en razón del tamaño, del peso y/o de la dificultad intrínseca, y que con la flauta pueden "hacer tiempo".

2.- Estudiantes de las escuelas de magisterio o maestros que deseen reforzar y ampliar sus conocimientos en el instrumento musical que será, en el primer caso, y es, en el segundo, un medio de trabajo cotidiano.

3.- Personas adultas que deseen practicar un instrumento que reúne tanto las características de la facilidad de ejecución, lo reducido del coste, y la escasa potencia sonora, como una especial adaptación a la música de conjunto.

4.- Cualquier joven estudiante decidido a ser profesional del instrumento.

El problema de toda esta teoría es la contradicción que parece sufrir lo anteriormente expuesto con la realidad de algunos conservatorios en los que el número de alumnos matriculados en flauta de pico está muy por debajo de las expectativas antes citadas. Hay dos explicaciones a este fenómeno. La primera es el hecho de que algunas autoridades educativas, en mayor o menor connivencia con directivos de conservatorios, deliberadamente bloquean el acceso de alumnos a la asignatura (ha sido patente el caso del Conservatorio de San Lorenzo de El Escorial) o reducen las plantillas de profesores (como ocurrió en Murcia). Contra esto no hay más solución que la de convencerlos de que la enseñanza de la flauta no es una pura endogamia nuestra, sino que responde a unas necesidades sociales objetivas. El segundo caso es algo más triste. No hay más remedio que reconocer que algunos de nosotros, los profesores, no sabemos o no queremos "vender" la asignatura. Queremos desde aquí advertir sobre el peligro del excesivo "orgullo" instrumental que hace despreciar a todo alumno que no quiera ser profesional de la flauta. Por ese camino podemos permanecer eternamente en esta lamentable situación en la que nos encontramos, o, peor aún, desaparecer por completo.

En cuanto a las escuelas de magisterio, el espectacular incremento en el número de profesores especialistas de música en enseñanza primaria que se espera en un futuro próximo, los cuales a todas luces van a necesitar

aprender algo de flauta de pico, nos obliga a posicionarnos. Ya que el acceso a la propia función de profesor de música en enseñanza primaria nos está vedado a los que no poseemos título de maestro, en este terreno, el único recurso que nos queda -si sólo tenemos títulos de conservatorio- es el acceso a las plazas de profesor de música en las propias escuelas de magisterio. Desgraciadamente, la mayoría de éstas carece, en la actualidad, de titulación específica de profesor especialista en música, lo que restringe enormemente el número de profesores necesarios para satisfacer las necesidades de los alumnos. Es de esperar que en un plazo razonable proliferen las escuelas de magisterio con esta titulación específica. Creemos que muchos de los flautistas titulados que tenemos en España podrían desempeñar la labor de formar a los futuros maestros en la flauta de pico con más eficacia que los que hasta ahora han desempeñado esa función. Todos hemos sentido pánico al ver en las tiendas de música esos librillos apaisados con colorines y títulos tan llamativos como *ABC de la Flauta Dulce, Cantos de España, Flauta dulce, amar, crear, interpretar*, etc., que la mayor parte de las veces tanto valen para el aprendizaje del niño como del profesor, y donde las indicaciones de tipo técnico, si las hay, cuando no producen náuseas todo lo más se agotan en un par de carillas. Es fuerza reconocer que personas como Luis Elizalde o Pilar García Escudero ocupan un lugar mucho más preeminente en el mundo docente y editorial de la flauta de pico que cualquiera de nuestros más afamados profesores, investigadores o concertistas, a los que podríamos considerar, a priori, más preparados. Esta sima, aparentemente insalvable, entre el mundo 'profesional' y el 'escolar', únicamente perjudica a los llamados profesionales que, por desconocimiento de los mecanismos o por un incomprensible sentimiento de superioridad, tienen cerrada una puerta a lo que es una faceta más de la profesión flautística, tan digna como otra cualquiera, y puede que, para muchos, más fructífera que el proceloso ambiente de la interpretación musical o de los conservatorios.❑

(viene de **pág. 2**)

ble en el pasado editorial, es ya una realidad.

Queremos agradecer a Jesús Aguado la inclusión de nuestros datos en Internet. Gracias a ello nos hemos dado a conocer a nuevos lectores.

En este número ofrecemos una larga relación de cursillos de verano con flauta de pico. Lamentamos poder anunciar únicamente dos en nuestro país. Acabamos de conocer la noticia de la suspensión, por este año, del Curso de la Seo d'Urgel. Así las cosas, se puede afirmar que, de nuevo, no estará nuestro instrumento suficientemente representado en el conjunto de los cursos de música antigua de este verano que se celebran en España. Reiteramos aquí nuestro deseo, expresado en el editorial del número 3 de la REVISTA DE FLAUTA DE PICO, de que vuelvan o se creen nuevos cursos de flauta de pico. Sugerimos, por ejemplo, el envío de cartas a la dirección y organización del Curso de Daroca, solicitando que se incluya la flauta de pico en el corpus de asignaturas (Curso de Música Antigua de Daroca, Institución Fernando el Católico, Excelentísima Diputación de Zaragoza, Pza. de España, 2, 50071 Zaragoza).

Para terminar, queremos agradecer especialísimamente a Antonio Torralba la ayuda que nos ha ofrecido en los últimos meses en forma de consejos y correcciones al fondo y la forma de la REVISTA DE FLAUTA DE PICO.

Revista de flauta de pico, abril de 1996

FE DE ERRATAS: en el nº 4 de la REVISTA DE FLAUTA DE PICO (p. 35) la dirección de la editorial Moeck aparecía equivocada. La correcta es Postfach 3131, D-29 231 Celle, Alemania.

Tarifas de publicidad en la REVISTA DE FLAUTA DE PICO

página entera	4000 Ptas.
1/2 página	2800 Ptas.
1/4 de página	1400 Ptas.

no vigente

Entrevista con:

ROMÀ ESCALAS

Esta entrevsita es el resultado de una petición formulada por la REVISTA DE FLAUTA DE PICO a Romà Escalas en diciembre del año 1995. Respondió él amablemente a nuestra llamada, y se puso en contacto con Miquel Casals, el cual también accedió a participar como entrevistador. Nuestra pretensión es la de hacer un recorrido por las personalidades más relevantes del panorama español de la flauta de pico. No cabe duda de que Romá Escalas es es una de ellas. Basta leer la relación que él mismo hace de algunos de los alumnos a los que ha enseñado para encontrarnos a muchos de los flautistas profesionales más activos de Cataluña. En el campo de la interpretación, como se verá en la entrevista, está su nombre unido al de algunos de los más importantes grupos e intérpretes de la música antigua. Su curriculum se puede resumir, telegráficamente, en los siguientes puntos: nacido en Barcelona en 1945; intérprete de flautas barrocas y renacentistas; Profesor de Interpretación Histórica del Conservatorio Superior de Barcelona; Presidente de la Societat Catalana de Musicología; Presidente de la Associació Musical Bloc; Director de los Cursos de Música Antiga a Catalunya; Director del Museu de la Música de Barcelona. —REVISTA DE FLAUTA DE PICO

Romà Escalas

Miquel Casals: ¿Cuál es tu implicación en los inicios de la Flauta de Pico en Barcelona?

Romà Escalas: No puedo decir que estuviera implicado en lo que podemos entender por los verdaderos inicios, ya que cuando yo nací, en 1945, ya existía la flauta de pico en Cataluña, considerada como variante de un tipo de instrumento que no ha interrumpido nunca su existencia, el flabiol. Lo que ocurre es que, en la forma en la que la conocemos hoy en día, reconstruida a partir de modelos históricos, la flauta de pico aparece en Barcelona después de la segunda Guerra Mundial, importada por grupos de gente amateur. Yo tuve los primeros contactos con algunos de estos pioneros años después de tener mi primera flauta. Mi primer instrumento aparece -no me acuerdo exactamente-, según he oído contar a mis padres, cuando yo tenía siete años. Fueron a Francia y me ofrecieron traerme un regalo. Yo les pedí una flauta. Era una flauta de pico más bien rústica, con sólo seis agujeros, creo que sin el agujero de octavar. A partir de ese instrumento empecé de forma autodidacta, tocando canciones, villancicos y aires populares catalanes y mallorquines. Pronto me apercibí de las limitaciones de aquella flauta y, como mi padre trabajaba en una empresa alemana, le pedí que me trajera otra flauta. Me trajo una Bärenreiter, la misma marca que la editorial de partituras. Era la típica flauta alemana de posguerra de madera natural, pero era ya una auténtica Sopran Blockflöte. También me trajo partituras: mis primeras obras de Händel, Telemann y duetos. Cuando empecé a conocer a otra gente que tocaba la flauta de pico en Barcelona, yo tendría unos diez años: un profesor del colegio que se llamaba Enric Hernández y otros del Instituto Alemán que tenían flautas contraltos.

Animado por la emisión de las notas agudas de la segunda octava y el descubrimiento de los compositores barrocos, decidí estudiar oficialmente, dirigiéndome al conservatorio donde tuve una entrevista con el profesor de flauta travesera, el "mestre Reixac". Me dijo que la flauta de pico no se estudiaba, pero podría darme la dirección de un profesor de flabiol de Cobla de Sardanas. No tuve más remedio que matricularme de travesera, cursando hasta graduarme con el título superior de flauta y flautín.

No fue hasta los quince años en que tuve ocasión de escuchar a Hans-Martin Linde en Barcelona, tocando con la orquesta de la Suisse Romande y comprobé con en-

tusiasmo que tocaba la misma flauta que yo, la flauta dulce. Interpretaba el *Concerto per flautino* de Vivaldi con una magnífica sopranino de marfil de C.H. Fehr. Al finalizar el concierto le pedí una entrevista y me aconsejó asistir a un semestre "extraordinario" en la Reinische-Musikschule de Colonia, con él, Gustav Leonhardt y Alfred Deller, dedicado a la "Música Antigua". Esta fue mi primera aproximación académica y consistente al instrumento. A partir de los contactos de la Reinische-musikschule pude llegar a otros flautistas holandeses y alemanes. Conocí a Kees Otten, maestro de Frans Brüggen, con quien estudié durante tres veranos, en cursillos organizados por la editorial y fábrica de instrumentos Moeck. Más tarde, por intercesión de K. Otten, pude matricularme en unos cursos de posgrado en el Conservatorio de Amsterdam, donde conocí a Frans Brüggen.

También había empezado a trabajar con el *traverso* y aproveché para asistir a clases con Frans Brüggen y también con Frans Vester, sin perder mis contactos secretos con H.M. Linde.

¿Qué impresiones recuerdas de F. Brüggen?

Bien, al principio me daba mucho respeto, parecía distante y huraño, hasta que descubrí su personalidad más cordial. Era muy exigente, eso sí, pero daba muchísima libertad y estímulo a tu manera de hacer. Es un músico extraordinario, genial. Todavía tengo presentes todas las indicaciones de las clases de técnica y conjunto. Se trata de conceptos generales aún válidos después de treinta años. Su capacidad de razonamiento musical, su manera de expresarse, de convencer, de motivar y de estimular, eran admirables. Tiene un poder de comunicación que se aprecia en todos los aspectos de su personalidad, como intérprete, como pedagogo y como director de orquesta.

Hablando tanto de F. Brüggen, no quisiera dejar de lado a otros músicos excelentes que configuraban el entorno privilegiado de aquellos años en Amsterdam, ya que lo más importante era aquella atmósfera en torno a la estética musical de la interpretación histórica y la calidad de sus "apóstoles". Kees Otten era como una especie de morsa, simpatiquísimo y bondadoso, no imponía tanto como F. Brüggen, además no era tan alto y podías observar mejor sus "trucos" de ejecución. Con mi talla media hispánica, ¡a Brüggen no había quien le viera el pulgar! Gustav Leonhardt era un aristócrata, hasta en la simple acción de enchufar el positivo para el continuo era todo un espectáculo de "actitud". H.M. Linde era como un labrador superdotado, que me sugería los músicos del siglo XVIII de las Cortes Alemanas. Los holandeses, en general, eran más sofisticados, excepto K. Otten que era más comilón y cervecero.

¿Encuentras, pues, mucha diferencia entre la escuela holandesa y la alemana?

No creo en escuelas "nacionalistas". Creo que existen tantas escuelas como profesores con criterios propios, ya que no existe ni una homogeneidad de técnica, ni una unidad estética, ni tan siquiera enfoques profesionales coincidentes limitados por áreas geográficas. Por esta razón, yo no me puedo considerar de una escuela u otra. He intentado asimilar lo mejor que he podido todo lo que me han ofrecido distintos maestros, y esta mezcla, junto con mi herencia mediterránea, configura mi personalidad musical.

No creo en escuelas "nacionalistas". He intentado asimilar lo mejor que he podido todo lo que me han ofrecido distintos maestros, y esta mezcla, junto con mi herencia mediterránea, configura mi personalidad musical

Háblame de tus primeras experiencias profesionales en el campo de la flauta de pico.

En 1963, después de la primera época de estudios con Linde, conocí a Enric Gispert, entonces codirector con J.M. Lamaña del grupo Ars Musicæ de Barcelona. Me presentó Pilar Figueras, cuñada de Jordi Savall, como flautista capaz de tocar "la de Telemann" con la nariz y articulando... naturalmente, con la garganta. Fui fichado de inmediato como suplente de un flautista que se ponía muy nervioso y se le caía la flauta, entonces yo tenía que continuar. Después de un Festival de Granada épico, con Victoria de los Angeles, en que la flauta de mi compañero se incrustó definitivamente en el suelo del Patio de los Arrayanes durante la mayor parte del concierto, fui ascendido a primer flautista, responsable del grupo de viento. Por cierto, Victoria, además de cantar, también tocaba la flauta.

Estaban entonces en Ars Musicae Montserrat Torrent, Jordi Savall, Sergi Casademunt, Laura Almerich, Renata y Graciano Tarragó y un grupo de semi *amateurs* que fue dejando su puesto a los jóvenes profesionales: Pilar Figueras, Pere Ros, Pere Casulleras, Salvador Mas y yo mismo.

Victoria de los Ángeles, además de cantar, también tocaba la flauta

Más tarde te hiciste cargo de la dirección del grupo Ars Musicae. ¿No es así?

Cuando Enric Gispert dejó la dirección por dificultades profesionales, en 1973, tomé la dirección del mismo durante ocho años, al cabo de los cuales decidimos disolverlo debido a la poca flexibilidad profesional que ofrecía la estructura de un patronato amateur frente a las necesidades profesionales cada día crecientes de la Música Antigua. Te

imaginas a Savall pidiendo, por favor, que le dejaran la "gamba baja" para asistir a un curso con Kuijken, o yo mismo, teniendo que tocar con flautas obsoletas, teniendo las mías en casa.

Y con los instrumentos, ¿qué ocurrió?

Fueron a parar al Museu de la Música, de acuerdo con los estatutos. Conste que yo todavía no tenía nada que ver con el Museo. Fue una etapa muy fructífera, llena de buenos momentos y buenas producciones musicales: grabaciones, premios, etc... Como era normal tratándose de un grupo profesionalmente activo, tocamos en todas partes, especialmente en Europa y con producciones para TV americana, inglesa y francesa.

He tocado también con otros grupos: Orquesta Barroca de Cámara de la Fundación Gulbenkian, Hesperion XX, La Capella Reial, Práctica de Música y toda clase de grupos de cámara reducidos, tríos, cuartetos, hasta sextetos, formados según las necesidades de programación.

Háblame de Bloc...

Conocí la Associació Musical Bloc en 1967, a través de Josep Audènis, uno de los fundadores de Bloc. Él mismo tocaba la flauta, con un grupo de aficionados entre los que recuerdo a Enric Gispert, Joan Casulleres y Maria Dolors Bonal. Era una asociación creada en 1966 para promocionar la flauta dulce. El nombre, Bloc, proviene de Blockflöte, en alemán. Asumí la dirección de Bloc en 1977, después de haber iniciado la lucha a muerte y sin haber ganado todavía la batalla, por la digitación "barroca" y la afinación "tolerable". Desde su creación, Bloc ha mantenido su afán de ofrecer las respuestas más adecuadas a las diversas necesidades flautísticas que han ido surgiendo en el entorno musical de Catalunya.

Hablemos ahora de la enseñanza de la flauta de pico en el Conservatorio de Barcelona, ¿cómo empezó?

En realidad yo ya llevaba algunos años dando clases en la escuela l'Arc, cuando en 1971, un grupo de alumnos se matriculó de este instrumento por error en el Conservatorio Superior de Barcelona, sin que existiera la asignatura. El director, Joan Pic Santasusana, me pidió auxilio ya que sabía que yo tocaba la flauta dulce y por aquel entonces estaba dando clases de travesera en el centro. Así fue el comienzo de las clases de flauta de pico, que en mayo de 1972 serían autorizadas oficialmente, "sin carácter oficial" (sic), por la Dirección General de Universidades del MEC y así fue el nacimiento de aquel "virus" que se propagaría, aterrorizando con su gran aceptación al profesorado más radicalmente conservador del Conservatorio.

Al cabo de unos años, en 1975, después de infructuosos escritos a la misma Dirección General por parte del Director del Conservatorio, pero con el beneplácito de D. Joaquín Zamacois, gracias a una entrevista surrealista mantenida en el Ministerio con el Director General, (García del Lago?), se autorizó definitivamente la oficialización de la enseñanza de la Flauta de Pico en los Conservatorios. Ya que, como afirmó el susodicho Director, en presencia de testigos: «Qué más da que la enseñanza sea de flauta dulce o salada, si todo son flautas.»

A partir de aquel momento, junto a excelentes maestros, aparecen en la geografía hispánica escuelas en que la flauta se enseña con técnicas pintorescas y exóticas. Unas, basaban el equilibrio dinámico de la digitación en la elasticidad de una anilla de goma, otras en que la respiración se valoraba de acuerdo con la proporción de oxígeno que "gastaba" la flauta, las escuelas altiplano-americanas y un largo etc. ¡No puedes imaginarte lo que la fantasía humana da de sí tratándose de flauta dulce, o de pico!

Resumiendo, llevo 25 años enseñando en este centro, aunque dedico ahora mis horas docentes a la enseñanza de la interpretación del repertorio de cámara renacentista y barroco. Pero me he pasado 22 años enseñando el instrumento individualmente, durante los cuales he tenido alumnos excelentes, de los cuales he aprendido tanto como ellos de mí: Lluís Caso, Jordi Argelaga, Josep M. Pladevall, Eulàlia Galofré, Mireia Hernández, Pedro Bonet, Josep M. Saperas, Jordi Colomer, Francesc Crespí y tú mismo, sólo por citar algunos, ya que me es imposible recordarlos a todos.

> Se autorizó definitivamente la oficialización de la enseñanza de la Flauta de Pico en los Conservatorios, ya que, como afirmó el Director General de Universidades del MEC, «qué más da que la enseñanza sea de flauta dulce o salada, si todo son flautas.»

Has desarrollado también una vertiente musicológica importante en tu carrera musical. ¿Cómo enlaza con tu actividad flautística?

Entré en la musicología de la mano de Higini Anglès, a quien conocí como uno de los fundadores de Ars Musicae. Al principio de mi ingreso en el grupo, aunque dirigía E. Gispert, todos los programas los supervisaba y ensayaba él mismo. Entonces empecé a transcribir música para el grupo, bajo sus indicaciones. Muchas obras más tarde se publicaron integradas en colecciones del Instituto Español de Musicología. Más adelante completé mi formación en este instituto con Miguel Querol y J.M. Llorens. Más tarde, en Amsterdam y Nueva York.

En consecuencia, mi relación con la flauta de pico y con el traverso ha sido siempre fiel a una postura histori-

cista, en el sentido de la investigación de una técnica, un repertorio y una estética correspondientes a épocas musicales sin una tradición interpretativa directa con la actual. Este planteamiento comportó una rotura con las experiencias adquiridas anteriormente por la vía tradicional del conservatorio, un intenso trabajo de investigación y un replanteamiento estético global.

Esto no es una vertiente independiente de mi pensamiento musical, sino un compromiso de carácter ideológico que ha dirigido siempre mis objetivos musicales y personales: tengo un "llaút"- barca de vela mallorquina - con aparejo histórico del siglo XVII.

Además de esta actividad musicológico-instrumental, he trabajado en campos de musicología teórica, organología y transcripción. He publicado transcripciones, libros y artículos y actualmente mi mayor responsabilidad en este campo es la presidencia de la Sociedad Catalana de Musicología, de la que fui fundador.

No obstante toda mi actitud investigadora ha estado siempre supeditada a un objetivo musical final. Así pues, como director del Museo de la Música de Barcelona, me mantengo también fiel a estos principios, planeando la actuación museológica en función del resultado musical de la misma. Resultado que se define según el campo musical cubierto por cada programa del museo. Tengamos en cuenta que esta institución abarca un ámbito muy amplio, desde la investigación hasta la mera información sobre distintos momentos y lugares de la música, con usuarios que van desde el turista o el escolar hasta el constructor especializado o el universitario, en plena investigación de su tesis doctoral.

Compromiso: volvamos a la técnica de la flauta de pico.
Yo quisiera dejar muy claro que mi compromiso histórico con la flauta abarca todos sus recursos técnicos. Es decir, considero la técnica del instrumento como un medio para la interpretación de un repertorio determinado y, lógicamente, cada estilo exigirá técnicas y necesidades mecánicas distintas. Aunque un mismo tipo de ataque sirva para estilos distintos, hemos de identificarlo dentro de un ámbito común a otros con los que se relaciona y esto ocurre para cada módulo expresivo de un repertorio concreto.

Los instrumentos varían, no es lo mismo una flauta renacentista que una barroca francesa, una italiana o una germánica. Las necesidades tímbricas y expresivas son propias de cada estilo y cada instrumento, por lo tanto no podemos aplicar una técnica general para músicas separadas por más de 300 años de diferencia. El "café para todos" en este sentido no es creativo ni estimulante.

El mayor conocimiento de los distintos tipos históricos accesibles y los que todavía quedan por recuperar es mucho más ilustrativo y permite sensibilizarnos y adquirir criterios más claros respecto a estéticas de una misma época histórica, como las barrocas italiana y francesa.

Hablando de contemporáneos. ¿Te interesan nuestros compositores contemporáneos?
Claro que sí. Un criterio histórico en la interpretación no está reñido con la música actual, todo lo contrario. El respeto por la interpretación objetiva conlleva una interpretación más exigente para la obra de los compositores actuales. Fui de los primeros alumnos del Conservatorio de Barcelona que se atrevieron a interpretar en exámenes a Hindemith y a Berio, además he tocado Jazz, colaborando en arreglos y actuaciones con diversos cantautores.

Pero el ser humano es limitado y yo me decidí por los repertorios históricos, y no los voy a agotar.

La flauta en el siglo XXI tiene todavía un camino largo e imprevisible que recorrer antes de su segunda extinción (o letargo). De momento, se establecen cada vez más diferenciados los enfoques entre el instrumento histórico y el futurista. No creo que se abandonen de momento los criterios musicológicos de interpretación, logro y novedad típicos del siglo XX, pero puede ocurrir que se aproximen más las distintas posiciones, en una visión más amplia del instrumento o que la flauta evolucione hacia nuevos diseños completamente distintos a los instrumentos del barroco y del renacimiento.

> Los flautistas debemos exigir más calidad y no transigir ante ciertos márgenes de imprecisión en las flautas, que el público y los sistemas digitales ya no toleran en los intérpretes

¿Cómo ves la construcción de flautas en la actualidad?
Si consideramos la proporción de flautistas de pico actuales respecto a los barrocos, no podemos establecer la misma respecto a la calidad de los instrumentos actuales respecto a los conservados. Hoy, todavía nos encontramos con instrumentos de serie, incluso los de plástico, de distinta calidad en una misma marca y una fluctuación peligrosa e incomprensible entre los "artesanales" de los mejores constructores.

No creo que diferencias de calidad como las que aceptamos los flautistas de pico se tolerarán entre violinistas, guitarristas o "traveseros". Lo peor es el "efecto sorpresa" cada vez que adquieres un nuevo instrumento. Los flautistas debemos exigir más calidad y no transigir ante ciertos márgenes de imprecisión, que el público y los sistemas digitales ya no toleran en los intérpretes. Las excusas esgrimidas por parte de los constructores, de si el material, si la individualidad de la artesanía, o la temperatura y humedad y el rodaje, empiezan a estar tan pasadas de moda como la opinión de que la música antigua debía ser desafinada.

Entrevista, transcripción y traducción, Miquel Casals, abril 1996.❑

NUREMBERG, MÚSICA Y CONSTRUCCIÓN DE FLAUTAS DE PICO

Paul Richardson

Nuremberg es una ciudad alemana que forma parte de la región de Baviera. Esta comunidad geográfica ha sido una de las zonas de más intensa actividad musical, fundamentalmente durante los siglos XVII y XVIII, época del enfoque y desarrollo de este artículo.

Nuremberg fue asignada a Baviera en 1127 y más tarde en 1219 reconocida por Federico II como una ciudad imperial y libre. A lo largo del siglo XVI, la ciudad comenzará una larga y constante ascensión política, comercial y cultural que llega a su cima en el siglo XVII. Su inmejorable situación geográfica la colocó en una encrucijada de rutas comerciales que conectaban Alemania con el Mediterráneo y Francia con Praga.

Junto con Hamburgo, Leipzig y Dresde, Nuremberg fue el centro neurálgico musical alemán del siglo XVII. Abarcaba todos los ámbitos: el interpretativo, el de la construcción de instrumentos, además del de la composición. Tuvo grandes músicos entre los que se encuentran Johann Pachelbel, Christoph Gluck, Leopold Mozart, Richard Strauss y Carl Orff, por citar algunos. Volviendo al período referido y a las fuentes escritas, aparecen muchos laudistas que sugieren una vida musical muy activa al mismo tiempo que una forma de vida muy placentera. Ya en el siglo XVI esta ciudad contaba con 14 baños estrictamente supervisados por el ayuntamiento. Contamos con la descripción de un escritor coetáneo que acompaña a un grabado de Alberto Durero (foto 1).

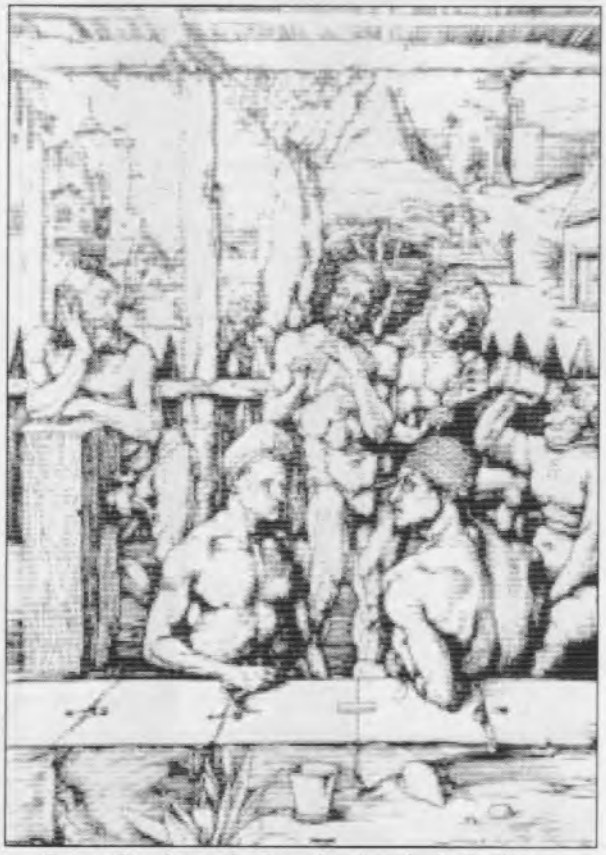


Foto 1. "Los baños de Nuremberg", grabado de Alberto Durero, principios del s. XVII, (Museo Británico)

«Venid a la casa de baños,
ricos y pobres
El agua está caliente, para
plebeyos y nobles
Con jabón perfumado la
piel os lavamos,
Luego en una celda para
sudar os dejamos
Y después de haber sudado en abundancia
Os cortamos el pelo y hacemos una sangría,
Para terminar un buen
masaje,
Y el remojo de un baño
reconfortante»
(Un poema de *El diario de Landucci*, 1506)

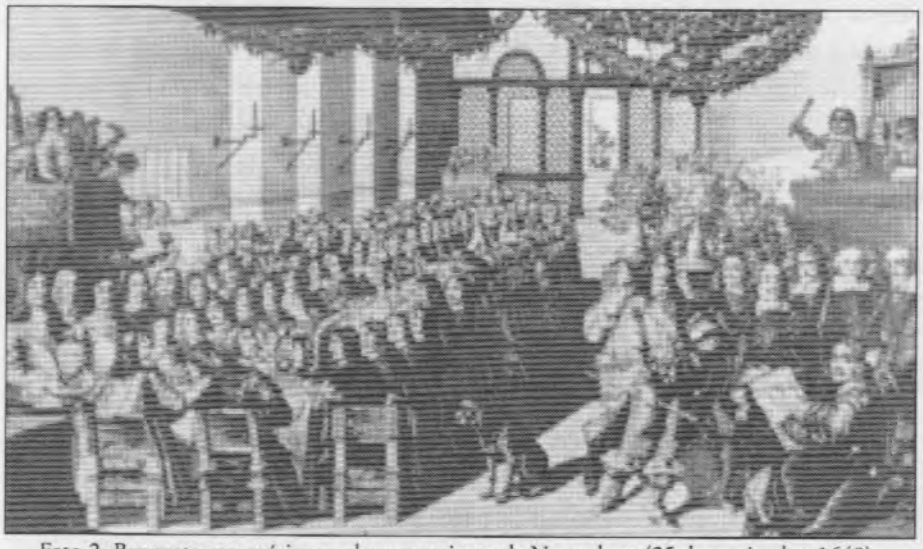


Foto 2. Banquete con música en el ayuntamiento de Nuremberg (25 de septiembre 1649), grabado de G.D. Heumann

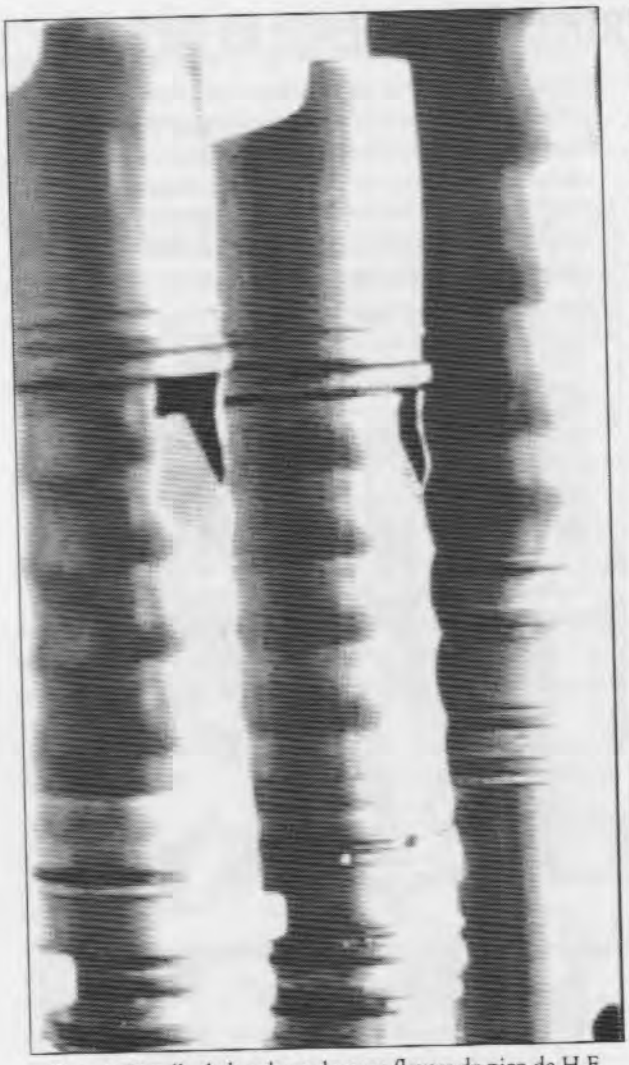


Foto 3. Detalle de la cabeza de unas flautas de pico de H.F. Kynseker, ca. 1675

Según los archivos municipales, ya desde el siglo XIV, el Ayuntamiento tenía contratados a cuatro instrumentistas fijos que fueron incrementándose hasta quince en el siglo XVII. En el año 1649 el grupo incluía cuatro cuerdas, tres trombones y tres fagotes, teniendo algunos de los músicos que saber tocar la corneta o la flauta de pico en caso de doblar voces.

Aquí vemos la distribución de los músicos en la celebración de la cena conmemorativa por la finalización de la Guerra de los Treinta Años (foto 2).

Durante el siglo XVII la posición más relevante entre los músicos era la de organista. Johann Pachelbel fue uno de los muchos que ocupaba esta posición, siendo titular en la Iglesia de San Lorenzo. Esta iglesia, junto con la de San Sebaldo, era uno de los centros más importantes no sólo de difusión, sino también de la educación musical.

Según estos mismos archivos, ya en 1427 se hace referencia a la existencia de un constructor de instrumentos de viento llamado Hannß Franck. A finales del siglo XVI y a lo largo del XVII vemos que básicamente la producción de flautas de pico se concentraba en Nuremberg, Viena, Hamburgo e Italia. Al principio la calidad de los instrumentos de Nuremberg, aún siendo buena, no alcanzaba el nivel de los que se estaban construyendo en los otros tres lugares, pero ya hacia la mitad del siglo XVII estas diferencias dejan de existir, adquiriendo el mismo nivel de calidad que los instrumentos de los constructores italianos, vieneses y hamburgueses.

Existe un juego de flautas de pico en el Museo de Nuremberg construido alrededor del año 1675 (fotos 3 y 6) y otro en el Museo Metropolitano de Nueva York de uno de los constructores más importantes del siglo XVII, Hieronimus Franciscus Kynseker, nacido en Nuremberg probablemente en 1636 y que murió en 1686. El juego de flautas que está en el Museo de Nuremberg, muy bien conservado, está compuesto por dos sopranos, dos altos, dos tenores y una bajo. Según el inventario había también una sopranino; esto nos lo ratifica, además, el espacio que queda vacío en el estuche original. Recomiendo vivamente, si se tiene la oportunidad, una visita al Museo de Nuremberg, no sólo por la estupenda colección de instrumentos musicales, con una verdadera profusión de flautas de pico, sino por la visión que nos podemos hacer de la parafernalia que usaban estos maestros para trabajar (tornos, cuchillas, taladros, etc...).

Las flautas de Kynseker no son instrumentos típicos del renacimiento y nos muestran un paso hacia las características propias de los barrocos. En primer lugar, todas tienen una ligera conicidad en su interior salvo las sopranos. Por otro lado están construidas en dos secciones, cabeza y cuerpo, lo que permite pequeños reajustes en la afinación. En cuanto al exterior tienen una característica ondulación en la cabeza y las conexiones están reforzadas con anillos de asta. Todas tienen dos agujeros para el meñique, de los cuales uno está tapado con cera para acomodarse al gusto y la necesidad de los intérpretes, aspecto éste muy normal en los instrumentos de la época. El conjunto de flautas canta con un sonido claro, limpio y compacto, que se aproxima a un órgano bien perfilado.

A finales del siglo XVII y principios del XVIII, Nuremberg estaba produciendo más de la mitad de todos los instrumentos de viento destinados al mercado alemán. Es un hecho insólito considerando que la ciudad no pasaba de diez mil habitantes.

Johann Christoph Denner (1655-1707) (foto 4) fue el hijo de Heinrich Denner, un tornero de la

madera. En 1666 la familia Denner se mudó a Nuremberg, donde Johann empezó a aprender la profesión de su padre. Hizo grandes progresos como flautista y constructor de otros instrumentos de viento, abriendo, con la ayuda de su progenitor, un taller propio en 1680. Se casó con Sabina Gotz, la hija de un tejedor de oro, y tuvieron siete hijos.

Alrededor de 1684, un nuevo estilo de flautas de pico empezó a entrar en Alemania desde Francia. Denner, constructor innovador y vanguardista, se dio cuenta de las ventajas que aportaría la adaptación de estas nuevas tendencias y se puso manos a la obra con la maña de un verdadero inventos. Los cambios más obvios, sin meternos en las técnicas microscópicas, son: el abandono de instrumentos de una o dos piezas, optando por las tres secciones propias barrocas, un exterior más adornado y trabajado, propio del estilo de la época, además de un cambio en el perfil del taladro interior y un desplazamiento de los agujero que permitió una tesitura más amplia. Como consecuencia, la mayoría de los instrumentos de J.C. Denner demostraron una calidad superior a los franceses tanto en su vertiente material y física como sonora, no tardando mucho en ganar fama en toda Europa.

Uno de sus coetáneos. Sir John Hawkins que jamás perdió la oportunidad de decir algo negativo sobre los instrumentos de viento en general y los flautistas de pico en particular, escribió lo siguiente:

> «J.C. Denner es famoso por su exquisita habilidad y creatividad en la construcción de flautas de pico tanto como en otros instrumentos del mismo género. Su padre, un tornero de la madera, inició la empresa, enseñándole la construcción de instrumentos simples y modestos. Fue instruido como otros chicos de su edad en los rudimentos de la música, ayudado por su buen oído, soltura en el lenguaje de la música, así como en la práctica interpretativa, le posibilitó llegar a afinar tan exquisitamente sus instrumentos, que fueron solicitados en todas partes de Europa. Murió en el año 1707 dejando dos hijos que continuaron con su taller de construcción y, como él, fueron intérpretes excelentes de la mayoría de los instrumentos que hicieron.»
> (Sir John Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music*, T. Payne, Lon-

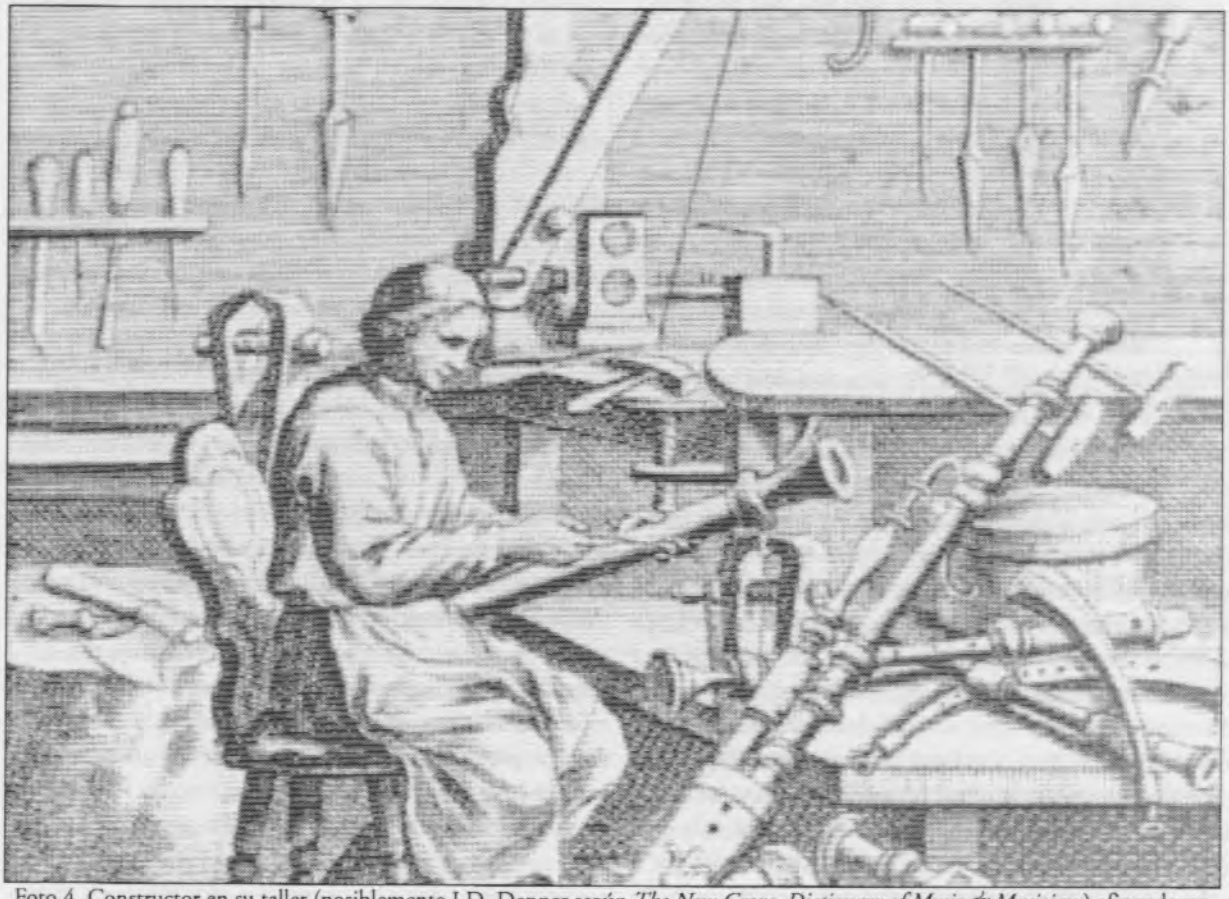


Foto 4. Constructor en su taller (posiblemente J.D. Denner según *The New Grove, Dictionary of Music & Musicians*) afinando un *dulcián* bajo con dos llaves, y, apoyado en la mesa, un fagot de tres llaves. Grabado de J.C. Weigel, 1698

Foto 5. Dos flautas de pico hechas de boj, Jacob Denner, ca. 1720

dres, 1776.)

En 1696, Denner y Schell, su colega, pidieron al ayuntamiento de Nuremberg el reconocimiento de maestros en su oficio, y les fue concedido tres años más tarde con el título de *Gassenhauptmann*.

De los 47 instrumentos de J.C. Denner que han sobrevivido estos últimos tres siglos, más de la mitad son flautas de pico. Curiosamente muchas, si no la mayoría, están afinadas en casi 415 Hz., hecho que indica que la afinación «alemana barroca» era más alta que la de otros lugares europeos. Además, Denner ha sido acreditado como el introductor de cambios en diversos instrumentos y creador de otros. Así, por ejemplo, el *rackett* barroco o *wurstfagott*, una versión condensada de un fagot con un interior cónico. Es inventor del *chalumeau* orquestal, instrumento con el interior cilíndrico y dos llaves, con lengüeta simple, y del clarinete *barroco*, instrumento terminado con una campana en el pie y tres llaves para facilitar el cambio entre registros (en 1710 la palabra *clarinete* aparece por primera vez en los archivos de Nuremberg). Los demás instrumentos son dulzainas, chirimías, fagotes, oboes y *dulcians* bajos (este instrumento es parecido a un fagot pero con dos llaves en lugar de las tres que tenía el fagot). Es sorprendente el hecho de que no haya constancia de ninguna flauta travesera, posiblemente no las construyó, puesto que la moda de la flauta travesera no entró en Alemania hasta después de su muerte.

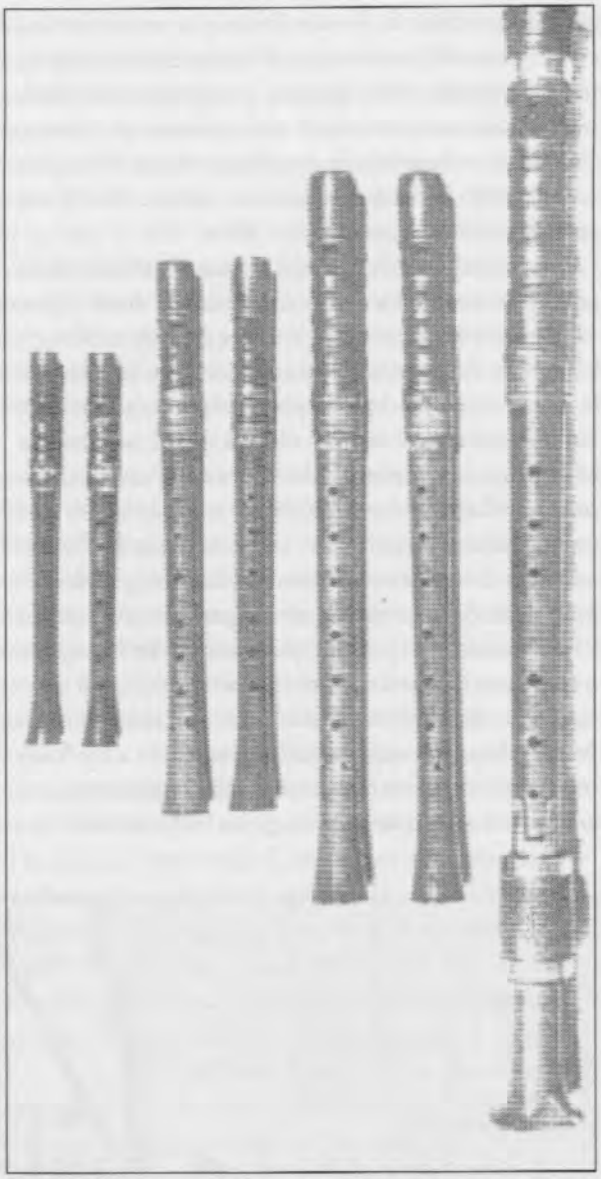


Foto 6. Conjunto de flautas de H.F. Kynseker, ca. 1675

Sus hijos Jacob Denner (1681-1735) y su hermano menor, Johann David, siguieron trabajando en el taller después de la muerte de su padre. No existe ningún instrumento con la firma de David, los 27 están firmados por Jacob. Éstos son: 6 flautas de pico (foto 5), 3 flautas traveseras, 11 oboes y 3 clarinetes. El número reducido de estos instrumentos nos confirma la concentración del trabajo en unos pocos instrumentos de viento y la investigación exhaustiva dedicada a ellos al mismo tiempo que una tendencia al refinamiento y elegancia típica del estilo barroco tardío. Es posible que Bach y Telemann escribieran su música para flautas de pico pensando en las características técnicas de los instrumentos que salían del taller de Jacob Denner, porque sus flautas eran más que aptas para responder a las exigencias requeridas en el registro alto. ❑

LA FLAUTA DE PICO Y LA MÚSICA DE VANGUARDIA*

Joan Izquierdo, mayo 1994

El repertorio de música original para la flauta de pico se ha multiplicado extraordinariamente en las últimas décadas, un hecho que, teniendo en cuenta la escasez de repertorio auténtico y dejando a un lado consideraciones estéticas, tiene una trascendencia enorme para el instrumento.

Desde que Michael Vetter defendió la acerbidad de la flauta[1] todo ha cambiado, y nuestro pequeño mundo ya no es exclusivamente *dolce*. Él mismo nos ofrece, en el prólogo de su libro, un retrato de la situación treinta años atrás: «Las nuevas composiciones eran obra casi exclusiva de profesores de música que tenían, al componer, un objetivo educativo. El lento crecimiento de la música contemporánea para la flauta siguió, técnicamente, a la música barroca; ninguna obra superó la capacidad técnica ni musical de los músicos amateurs. (...) Las exigencias de fraseo, sonido, dinámica, digitaciones y ritmo, así como las resultantes complejidades musicales, sólo de forma ocasional y en detalles mínimos superaron las de los concier tos para flauta de pico de Telemann.»[2] Extremo, éste último, que se confirma en el prólogo de Gesti[3] donde se sugiere: «hasta la mitad del quinto sistema el intérprete deberá digitar uno o dos compases, repetidos de forma continuada y al tempo adecuado, del Allegro (Giga) de la Sonata en Re menor para flauta de pico y continuo de G.Ph. Telemann (de los «Essercizii Musici» [1739/40]).» El motivo de esta selección fue probablemente el que este movimiento fuera considerado como la máxima dificultad de todo el repertorio.

Tres décadas después la situación es muy distinta, y hoy gozamos de un repertorio bastante extenso que ha contribuido a crear un nivel de exigencia y capacidad musical y técnica que no tiene nada que ver con lo que nos describe Vetter.

Pero, a causa de este cambio, es demasiado fácil deslumbrarse y creer, desde nuestra perspectiva a veces demasiado cerrada, que la flauta hubiera ejercido *per se* una particular atracción para los compositores. Quien la ejerció, en todo caso, fue el intérprete. Después de generaciones de flautistas enamorados del instrumento y preocupados por abrirse camino en el indiferente mundo musical normal, fue el intérprete y no el instrumento quien consiguió interesar a Louis Andriessen,[4] que escribió una obra corrosiva y de impensable exigencia técnica hasta el momento.

Además el fenómeno Brüggen tuvo lugar en un momento especialmente adecuado de la historia; el serialismo, que acaparó de forma casi absoluta la atención desde la segunda guerra mundial hasta llegar a los rigores extremos del serialismo integral, por lo menos «allanó el camino para una música nueva, más espontánea, que todavía es (1975) el medio más fuerte de expresión emotiva.»[5] Pero también llevó la dificultad de la interpretación a un extremo casi ridículo: «El serialismo integral estaba destinado a llegar a un límite a causa puramente de los problemas de ejecución. Ningún músico podía interpretar fielmente todos los retorcimientos diabólicos de las estructuras de frases matemáticamente tramadas, ni se podía esperar que se tolerara sin queja una música que era increíblemente exigente y que, a pesar de todo, parecía tener tan poco que dar en compensación.»[6] En la década de los sesenta, «una vez que los compositores asimilaron el serialismo integral, una vez el tipo de sonido, las formas de las frases y las estructuras de notas se volvieron familiares para ellos, el péndulo empezó a oscilar hacia el otro lado.»[7] Nunca hasta entonces la música avanzó por un camino tan predispuesto a tomar en serio la idiosincrasia de un instrumento, como nos lo de muestran, por ejemplo, las *Sequenzae*, de las cuales *Gesti* es hermana, donde Berio profundiza en el idioma de diversos instrumentos, y que en algunos casos han resultado ser puntos de referencia esenciales.[8]

Pasado este momento, el péndulo se decantó hacia el extremo opuesto del serialismo integral, pero no sólo a causa de la extrema y desagradecida dificultad, como Smith Brindle nos apunta, sino también a causa de la insatisfacción de los compositores. A unos, la inexactitud en la interpretación de sus indicaciones los llevó a preferir la electrónica, siempre fiel cien por ciento a las órdenes del creador. A otros, el resultado sonoro de una organización tan extrema a menudo les resultaba cercano a la improvisación, cosa que los condujo a la aleatoriedad. Como curiosidad, es interesante comparar *Sweet* con *Paintings*,[9] donde Andriessen nos presenta, por toda indicación, dos láminas dibujadas, una para la flauta y la otra para el piano; sobra decir que tal y como la primera de éstas tiene una importancia de primer orden en el repertorio, la segunda es prácticamente desconocida. Además, en los años se-

*Este artículo apareció en el número 9, de enero de 1996, del *Butlletí de la Associació BLOC*, con el título "L'avantguarda i la flauta de bec", pp. 3-5. La traducción es del autor.

tenta, los efectos instrumentales tomaron un peso específico extraordinario, una aventura de desiguales resultados para nuestro instrumento. Vetter[10] defendía que «una búsqueda sistemática de las posibilidades naturales de la flauta de pico demuestra que, por su variada sonoridad, se adapta más a la música de nuestro tiempo que muchos instrumentos. (...) Su tesitura alcanza más de tres octavas, y en ella ofrece posibilidades dinámicas del estridente y penetrante fortísimo a los armónicos más suaves, casi imperceptibles. En muchas notas es posible cambiar considerablemente el timbre gracias a la abundancia de digitaciones alternativas. Su inusual sensibilidad al sobresoplar[11] hace posible la producción de sonidos, combinación de notas y armónicos, en los cuales -dependiendo de la presión del aire- ciertas notas dominan, su cumben o desaparecen... Muchas de estas y otras posibilidades están muy cerca de la música electrónica, especialmente los armónicos subsoplados,[12] los acordes y combinaciones de acordes, al igual que el sonido blanco[13] de los registros cerrado y cubierto.»[14]

Hoy en día, lo que Vetter vaticina es ya una realidad, pero esta realidad nos permite también apreciar la ingenuidad de gran parte de su entusiasmo: las más de tres octavas de tesitura se utilizan con normalidad, las posibilidades dinámicas se han ampliado enormemente, los multifónicos y los armónicos están ahí, al igual que otros efectos (articulaciones tipo *slap*, *glisandi*, etc.); pero debemos admitir que la flauta [de pico] nunca podrá competir en armónicos con la flauta travesera, ni en multifónicos con los instrumentos de lengüeta, ni en *slaps* con el saxo o el clarinete bajo. En casi todos esos aspectos el instrumento cojea de la misma pata que lo llevó a desaparecer a mediados del siglo xviii: la flexibilidad. Tenemos que concluir que la fuerza de la flauta de pico no la vamos a encontrar en sus puntos débiles; romperse la cabeza para conseguir más flexibilidad dinámica o unos efectos más ricos y variados es útil en la medida en que nos permite conocer la mejor y mejorar el nivel, pero hay que tener siempre presente que el instrumento no tiene posibilidades dinámicas reales porque su construcción misma es inflexible: es en la misma limitación donde reside su belleza y capacidad de seducción.

Parece que hoy en día hay más perspectiva sobre los extremismos de las últimas décadas, y en muchos compositores pueden apreciarse caminos muy personales, con mucha mayor madurez y distensión. Recientemente han aparecido algunas obras de compositores de renombre que son muy refrescantes en este sentido: Maki Ishii repitió[15], Franco Donatoni ha escrito dos piezas extraordinarias[16], e Isang Yun acaba de escribir una serie de cuatro piezas de especial belleza[17].

Todo este proceso afecta a la flauta de pico en solitud de forma casi exclusiva. El corpus de este nuevo repertorio es en su mayoría para flauta solo, y en menor medida para grupos de flautas. Las obras donde la flauta se relaciona con otros instrumentos son realmente escasas a causa, probablemente y como en otros momentos de la historia, de su escasez de potencia sonora, aunque esto, en una época en que la amplificación se en cuentra a la orden del día, no debería representar ningún problema. A pesar de todo, encontramos algunos ejemplos notables, aunque escasos: Straesser[18], Casken[19], que destroza el mito según el cual la combinación de la flauta de pico y el piano no funciona, o Heppener[20], con una obra bellísima casi inédita. Sería bueno cuestionarse por qué obras como éstas son tan poco conocidas; quizás la vitalidad del instrumento no depende tanto de su propio peso específico como de la calidad e inquietud de sus intérpretes.❑

Notas

1. Michael Vetter, *Il flauto dolce ed acerbo* (1964), ed. Moeck 4009, Celle 1969 -edición bilingüe alemán e inglés-.
2. ibid, pág. 7.
3. Luciano Berio, *Gesti* (1966), Universal Edition 15627, Londres 1970.
4. Louis Andriessen, *Sweet* (1964), The Modern Recorder Series nº 2; Schott & co. Ltd., Londres 1972. Tanto *Sweet* como *Gesti* fueron dedicadas a Frans Brüggen.
5. R. Smith Brindle, *La nova música* (1975), Antoni Bosch, Barcelona 1979, pág. 59.
6. ibid, pág. 58.
7. ibid, pág. 59.
8. Luciano Berio, *Sequenza I* para flauta sola (1958), *II* arpa (1963), *III* voz (1966), *IV* piano (1966), *V* trombón (1966), *VI* viola (1967), *VII* oboe (1969), *VIII* violín (1975), *IX* clarinete (1980) y *X* trompeta (1984).
9. Louis Andriessen, *Paintings* (fl. de pico y piano), ed. Moeck 5026.
10. *Il flauto dolce ed acerbo*, págs. 7 y 8.
11. Traducción literal de «overblowing», a falta de un término que lo traduzca fielmente.
12. idem para «underblowing».
13. idem para «white noise».
14. Michael Vetter distingue tres «registros»: Normal; Cubierto, cuando la abertura de la flauta (agujero 8) se cubre apoyando la flauta en la pierna; y Cerrado, cuando el agujero 8 se tapa con una llave.
15. Maki Ishii, *Tenor-Recorder Piece, east-green-spring op. 94* (1991), ed. Moeck nr. 1551.
16. Franco Donatoni, *Sweet* (1992) y *Nidi II* (1992), G. Ricordi & C. Editori, Milán.
17. Isang Yun, *4 Alt-Chinesische Bilder* (1993), Bote & Bock, Berlín 1994.
18. Joep Straesser, *Points of Contact* (1987) para flauta de pico y marimba, ed. Donemus, Amsterdam.
19. John Casken, *Thymehaze* (1976) para flauta de pico y piano, The Modern Recorder Series nr. 6, ed. Schott & Co. Ltd., Londres 1979.
20. Robert Heppener, *Hymn to Harmony* (1987) para soprano, contratenor, flauta de pico, viola da gamba, marimba y cinta magnética, ed. Donemus, Amsterdam.

TENOR RECORDER PIECE -EAST·GREEN·SPRING-[1] MAKI ISHII (1991/OP.94)*

Joan Izquierdo, septiembre 1995

Maki Ishii, compositor nacido en Tokio en 1936, es de sobra conocido entre nosotros por su espectacular *Black Intention* de 1975,[2] habilísima combinación de tradición y rabiosa vanguardia; su reincidencia se debe al encargo que le hizo la editorial Moeck con motivo del Blockflöten-Symposium de Calw (Alemania).

Esta nueva obra consta de dos secciones claramente diferenciadas: en la primera se desarrolla un sugerente melodismo de evocación folclórica; la segunda sección se basa en elementos tan característicos del lenguaje de Ishii como la imitación del sonido de llaves, las secuencias de notas extremadamente rápidas y los pequeños *glissandi*. De todas formas, los efectos instrumentales no tienen la omnipresencia a la que llegaron en *Black Intention*. Quien conozca esta pieza ya se habrá percatado del parecido en las características de la estructura.

Este parecido es de lo más interesante porque nos revela importantes diferencias de matiz en las que podemos seguir la evolución, por otro lado muy representativa, del autor. Podríamos decir que su lenguaje, consolidado ya por décadas, y que lo cataloga como un autor precisamente característico por «utilizar técnicas de vanguardia, a menudo combinadas con instrumentos y tradiciones japonesas»,[3] ha evolucionado de la espectacularidad y la contundencia a una sutilidad rica en matices y sensibilidad. No será por casualidad que, hasta en el enunciado, la esencia se esconda en forma de evocador subtítulo detrás de un título absolutamente prosaico al contrario que en la otra obra, donde es la contundencia del título la que está subtitulada de la nota de cariz práctico.

Y es que una de las virtudes que hacen de Ishii un compositor totalmente recomendable es la coherencia, cualidad con la que sabe dar a su escritura una unidad que, como acabamos de ver, se hace perceptible hasta en los detalles más tangenciales. Les invito si no a analizar la limpieza del elemento que, apareciendo en el compás 11 como final de frase, vuelve cada segundo compás para llevarnos de lo más grave a lo más agudo de la tesitura del instrumento a través de un sutil *crescendo* y *accelerando* con el que, con toda naturalidad, nos lleva al carácter de la segunda sección. El proceso inverso le sirve para concluir la pieza volviendo al carácter inicial.

Si para la música de corte descriptivo de *Black Intention* hacía falta una ejecución cargada de teatralidad, adecuada al enunciado moralizante, la evocación de *east-green-spring* soporta un discurso simbólico de música abstracta y pura. Me permito aventurar una interpretación, según la cual el *este* se en cuentra en la melodía orientalizante de la primera parte; el *verde* en el elemento que hemos descrito, que surge del oriente mismo para llevarnos a la *primavera*, hirviente de actividad, de la segunda parte.

Con esta pueril interpretación sin importancia sólo quiero constatar que ésta es, al contrario que la otra, una obra radiante de optimismo. Es sin lugar a dudas una música exigente, que requiere una lectura atenta y una ejecución precisa, la dificultad de la cual encontraremos plenamente justificada en el resultado.

Si antes Ishii ya constituía uno de los pilares de nuestra literatura, esta nueva aportación nos lo hará considerar aún más como uno de los compositores esenciales e ineludibles de este siglo para nuestro instrumento.❑

Notas

1. Maki Ishii, *Tenor recorder piece/east·green·spring/Op. 94*, Ed. Moeck Nr. 1551.
2. Maki Ishii, *Black Intention for one recorder player*, Zen-On Music R-143, 1976.
3. Masakata Kanazawa, «Ishii, Maki», en *The New Grove Dictionary of Music & Musicians, Vol IX*, MacMillan, Londres, 1980, pp. 339-340.

*Este artículo apareció en el número 9, de enero de 1996, del Butlletí de la Associació BLOC, con el mismo título, p. 6. La traducción es del autor.

REVISTA DE FLAUTA DE PICO
MATERIAL ESPECIAL POR ENCARGO

Partituras

- Francesco Barsanti, *Concerto en Sol M.* Op. 3 nº 4 para cuarteto de flautas de pico, clave obligado y b.c. Transcripción de Joaquín Hernández. Partitura (13 pp.) y material. Precio: 300 ptas.
- Alonso Salas, *Hoquetus bien temperado* y *Secuentia* para cuarteto de flautas. Partitura (5 pp.). Precio: 100 ptas.
- Antonio Vivaldi, 'Allegro' del *Concerto en Re m.* Op. 3 nº 11 de "L'Estro Armonico" para flauta de pico alto y clave obligado. Transcripción de Joaquín Hernández. Partitura (5 pp.) y partes de flauta y b.c. Precio: 150 ptas.

Textos

- Bárbara Sela y Guillermo Peñalver, *Fabricantes de flautas de pico*. Artículo introductorio y lista de más de 220 fabricantes del siglo xx. Contiene las direcciones y resumen de los respectivos catálogos. Encuadernado con gusanillo, cartón y acetato. Precio: 600 ptas.

FLAUTAS DE PICO

Copias de instrumentos originales

Flautas barrocas en 415 Hz.

Soprano en Do, basada en Terton
Alto en Fa, basada en Denner
Alto en Fa, basada en Bressan
Alto en Fa, basada en Steenbergen
Voice Flute en Re, basada en Denner
Tenor en Do, basada en Denner

Flautas tipo "Ganassi" en 466 Hz., 440 Hz., 415 Hz.

Soprano en Do
Alto en Sol
Alto en Fa

Flautas renacentistas en 440 Hz.

Soprano en Do
Alto en Sol
Alto en Fa
Tenor en Do
Bajo en Fa

Grabado por Martin Engelbrecht (c. 1720), titulado *Flautas de pico, oboe, flageolet, fagot, etc.*

PAUL RICHARDSON
c/ Vaquerías, 8-Esc. dcha. 5 D
28007 Madrid
Tel. 91-4094726

PROFESIONALES DE LA FLAUTA DE PICO Y LA ERTA*

Peter Bowman
Traducción, Bárbara Sela

Durante los cuatro últimos años más o menos, se ha dedicado una considerable cantidad de espacio en las distintas publicaciones sobre flauta de pico - *The Recorder* (publicada por la Victorian Recorder Guild, Australia), *American Recorder* (publicada por The American Recorder Society), *Tibia* (la revista de habla alemana publicada por Moeck), y *The Recorder Magazine* - a la sociología del mundo de la flauta de pico y al *status* de aquellos activos en él. Éste ha sido también el tema de conferencias en reuniones de flautistas de pico y profesores del instrumento. La idea más común es que, a finales del s. xx, tenemos por primera vez en la historia de la música occidental un grupo de músicos conocidos como, a falta de una expresión mejor, "profesionales de la flauta de pico". La única excepción anterior conocida es la familia veneciana de los Bassano, cuyos miembros formaron un *consort* de flautas de pico en la corte inglesa desde 1540 hasta alrededor de 1630, aunque también sabían tocar otros instrumentos y de hecho lo hacían. Aparte de los Bassano, probablemente es cierto que hemos sido testigos de la llegada de los primerísimos músicos para los cuales la flauta de pico es el instrumento principal, si no el único. *Flautistas de pico profesionales*: por lo menos es así como queremos que nos vea el resto del mundo. Sin duda, hay algunos músicos profesionales en el Reino Unido que tocan y enseñan principalmente flauta de pico, y que por lo tanto viven del instrumento. Así que, a un nivel superficial, podría parecer cierto. Me pregunto, sin embargo, la razón de todo este "mirarse el ombligo" y querría presentar un punto de vista distinto.

Si me lo permiten, querría dibujar una analogía con el desarrollo de la juventud. Yo diría que como profesión hemos superado la infancia con éxito, hemos tenido una vida sana como niños y nos encontramos ahora en la angustia de la introvertida adolescencia - esa parte de la vida de profunda autoconciencia en la que uno esta luchando por la independencia de sus padres y buscando todavía la importante identidad personal que le dará confianza para romper definitivamente con el hogar paterno. ¿Cómo se manifiesta esto en la vida diaria del profesional de la flauta de pico?

El profesor de flauta especializado encuentre la deficiencia más notable en el campo de los métodos. La crónica falta de siquiera un método de calidad, con el que los alumnos puedan trabajar, puede tener un efecto desastroso en la moral y calidad tanto de alumnos como de profesores. Hay, por supuesto, muchos *libros de canciones*, que invariablemente contienen diversas melodías populares tradicionales, ordenadas con mejor o peor tino en un orden u otro, presumiblemente según el capricho del editor, pero, casi con seguridad, no basándose en principios instrumentales y pedagógicos cabales. Los numerosos defectos de estos libros son bien conocidos para todos nosotros. El caso es que, después de más de veinte años de enseñanza e interpretación profesional de la flauta de pico en el Reino Unido, nada se ha hecho para remediar la situación.

Además, para el flautista de pico que busca una oportunidad de actuar seriamente, las posibilidades son también limitadas. O uno se promociona a sí mismo como solista o forma parte de un grupo de cámara barroco porque, aunque parezca mentira, no hay ningún *consort* profesional de flautas de pico activo actualmente en el Reino Unido. Sin embargo aquí es donde, creo, reside el futuro de la flauta de pico: el conjunto, tanto mixto como puro.

Nuestras mutuas desconfianzas, nuestra falta de disposición para trabajar juntos, para aceptar un punto de vista distinto y una forma distinta de hacer las cosas, está ahogando nuestro crecimiento. En otras palabras, nos falta una actitud realmente profesional que incluya el respeto por nuestros colegas.

Cuando termine este "mirarse el ombligo", estaremos en la primera floración de la edad adulta. La independencia de pensamientos y la responsabilidad que va con ello serán nuestros. Pero a mí me parece que todavía no estamos ahí, así que la crisis de identidad debe continuar por un tiempo como parte necesaria del proceso de crecimiento. Es, sin lugar a duda, esa crisis de identidad personal la que llevó a la fundación, inicialmente en Alemania, de la *European Recorder Teachers' Association*. Creo que esta

*Este artículo apareció con el título 'Recorder Professionals and the ERTA' en *The Recorder Education Journal nº2*, 1995, pp. 73-74. Está basado en el discurso de apertura del autor en la Conferencia ERTA-UK, mayo 1994.

asociación tiene la capacidad para ayudar en el proceso de maduración.

No quiero inundarles con definiciones de "profesional". Me he encontrado con bastantes: hay ocho definiciones sutilmente diferentes en el *Collins English Dictionary*[1]. Así que, cuando usen la palabra, por favor inserten su propia definición. Lo que quiero decir es esto: que como organización profesional, la ERTA tiene el potencial para crear una identidad de grupo y sentimiento de colectividad entre los músicos que trabajan con este instrumento. Lo puede conseguir haciendo lo siguiente:

*Ofreciendo a los miembros la oportunidad de participar en un sistema de apoyo mutuo.

*Creando oportunidades para mantener discusiones sobre la flauta de pico y su repertorio.

*Presentando oportunidades para el desarrollo profesional y personal mediante el intercambio regular de ideas.

*Dando a los miembros, por medio de nuestra conferencia anual, las gacetillas y la revista, oportunidades para participar y expresar un punto de vista, y de hacer así su propia y personal contribución a la promoción de la flauta de pico como instrumento musical merecedor de estudio serio.

*Lo más importante, inculcando un sentido de camaradería en la colectividad de profesionales de la flauta de pico. ❑

[1]En el *Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española* encontramos seis definiciones; entre ellas: "Dícese de quien practica habitualmente una actividad, incluso delictiva, de la cual vive. Dícese de lo que está hecho por *profesionales* y no por aficionados. Persona que ejerce su profesión con relevante capacidad y aplicación". (Nota del traductor)

I CURSO INTERNACIONAL DE MÚSICA ANTIGUA Y BARROCA

Peníscola, 12-18 de agosto de 1996

LAMBERT CLIMENT
canto

JOSEP R. GIL-TÀRREGA
dirección coral

JOSEP MARIA SAPERAS
flauta dulce

MARISA ESPARZA
flauta travesera

FRANCISCO RUBIO
cornetto

STEFAN LEGÉE
sacabuche

ALFREDO BERNARDINI
oboe barroco

ALBERTO SANTI
fagot barroco, bajón y bombardas

ISABEL SERRANO
violín barroco y orquesta

CARLES MAGRANER
violoncello barroco y viola da gamba

OCTAVIO LAFOURCADE
laúd, vihuela, teorba y guitarras

CLAUDIO ASTRONIO
clave, órgano y bajo continuo

INFORMACIÓN:
Generalitat Valenciana. Direcció General de Promoció Cultural.
I Curso Internacional de Música Antigua y Barroca Peníscola '96
Avda. Campanar 32. 46015 VALÈNCIA
teléfonos (96)3869718-3869720-3869734
fax (96)5866574

NOTICIAS

CURSOS

El Estudio de Música *Crescendo*, en colaboración con el Instituto Francés y el Instituto Italiano de Cultura, organiza una serie de *master classes* entre las que incluye las impartidas por el flautista de pico Josep María Saperas. Información: c/Mallorca, 329. 08037 Barcelona. Tel./fax (93) 4586261.

Marijke Miessen y Alfred Gross imparten un curso tiulado "Música antigua para flauta y clave (Música barroca en Inglaterra)" del 15 al 19 de mayo dentro de los *Tage Alter Musik* que tiene lugar en Bad Ems. Información: Werner Honig, Kreisverwaltung Rhein-Lahyn (Musikshule) Insel Silberau, D-56130 Bad Ems, Alemania. Tel. 02603/972207, fax 02603/972199.

Del 29 de mayo al 2 de junio tendrá lugar en Bolonia, Italia, un nuevo cursillo impartido por Pedro Memelsdorff, con el tema "El gran Matteo da Perugia". El precio es de 250.000 liras para alumnos activos (clases individuales), 120.000 para oyentes y 180.000 para cantantes u otros instrumentistas que participen en clases de cámara. Información: Pedro Memelsdorff, Via Guido Remi, 3. I-40125 Bologna, Italia. Tel (051) 236985.

La McGill University organiza un *Cursillo de Música Antigua* del 31 de mayo al 9 de junio. La flauta de pico será impartida por Francis Colpron y Natalie Michaud. Información: Hank Knox, 555 Sherbrooke St. West, Montreal, QC H3A 1E3, Canadá. E-mail: hank@music.mcgill.ca. Tel (514) 398-4548, fax (514) 398-8061.

Dentro de los llamados *Early Music Days, Sopron* se imparten unos cursillos entre cuyas asignaturas figura la flauta de pico. Tienen lugar del 22 al 29 de junio. Para más información escribir a: Interart Festivalcenter, H-1366 Budapest, P.O.B. 80, Hungría. Tel. +36-1-1179-838, fax +36-1-1179-910.

El *23 Curso de Verano de LIRF* (Long Island Recorder Festival) se celebrará del 23 al 29 de junio bajo el título "Musicianship through the Recorder" en el Central Islip Campus, Long Island, NY, E.E.U.U. Los profesores son Stan Davis, Gene Reichental, Rachel Begley, John DeLucia, Marsha Evans, Lew Fitch, Barbara Kupferberg, Martha Bixler, Patricia Petersen y Jillian Samant. La matrícula es de $260 (alojamiento y manutención aparte). Información e inscripción: Long Island Recorder Festival, 116 Scudder Place, Northport, NY 11768-3025, E.E.U.U. Tel. (516)261-8242, E-mail: ArcadianPr@aol.com.

The San Francisco Early Music Society (P.O. Box 10151, Berkeley, CA 94709. 510-528-1725) organiza varios cursillos en el Dominican College en San Rafael, California. Son los siguientes: del 23 de junio al 6 de julio: música y danza barroca; del 7 al 13 de julio: música medieval y arpa histórica; del 14 al 20 de julio: música renacentista; del 21 al 27 de julio: flauta de pico. Participan numerosos profesores entre los que figura Marion Verbruggen.

Laudinella St. Moritz **organiza** los siguientes cursillos: del 13 al 20 de abril: "Seminario de flauta de pico" con Marianne Lüthis (Basilea) como profesora; del 13 al 20 de julio: "Música con flauta de pico e instrumentos Orff" con las profesoras Ursula Frey, Lotti Spiess y Erika Gränicher; del 28 de septiembre al 5 de octubre: "Seminario para flauta de pico y viola *da gamba*" con Manfred Harras y Roswitha Friedrich. Información: Laudinella Kurssekretariat, CH-7500 St. Moritz, Suiza. Tel. 082 2 21 31, fax 082 3 57 07.

Pedro Memelsdorff imparte cursillos en las siguientes localidades: Leipzig (Alemania), del 24 al 28 de junio; información: tel. 341-4228972. Bad Wimpfen (Alemania), el 29 de julio; información: tel. 07063-7649. (Información de Ricardo Rodero)

La *Dartington International Summer School* se celebra del 6 de julio al 24 de agosto, organizado en cursillos de una o dos semanas. Así, del 20 al 27 de julio ofrece, entre multitud de asignaturas de todo tipo, *master classes* de flauta de pico con Philip Thorby. Durante la segunda semana (del 27 de julio al 3 de agosto), Piers Adams impartirá *master classes* además de un cursillo para *consorts* de flautas de pico. Información e inscripciones: Jenny Pink (Bookings Administrator), Dartington International Summer School, Dartington Hall, Totnes, Devon TQ9 6DE, Reino Unido. Tel. (01803) 865988, fax (01801) 868108.

Corsi Internazionali Musicali, Genova - Nervi, del 18 al 31 de julio. Clases de varios intrumentos y de cámara. La flauta de pico estará a cargo de Daniele Valersi. El importe de la matrícula por asignatura asciende a 360.000 liras italianas. Información e inscripciones: Società Jupiter, Casella Postale 886, 16121 Genova, Italia. Tel. (010) 543176 [llamar de 15 a 17h.].

El *Séminaire Estival de Musique Ancienne en Wallonie* se celebra del 19 al 29 de julio bajo el título "El barroco italiano en países extranjeros". Hay clases de instrumento y de música de cámara. La flauta de pico está a cargo de Daniel Bruggen y Bertho Driever, y los conjuntos de flautas de Jean-Pierre Boullet. Para información en inglés, holandés y alemán: M. Paul Parthoens, 19 Rue Vauxhall, B-4900 SPA Bélgica. Tel. 32.87.77.37.91.

Curso de verano para cantantes e instrumentistas renacentistas, en Lacock. Del 21 al 26 de julio se dedica a *La rappresentatione de*

anima e corpo de Emilio de Cavalieri, e impartirá clases a los vientos Jonathan Morgan. Del 28 de julio al 2 de agosto se interpretará un motete a 40 partes de Alessandro Striggio, *Ecce beatam lucem*, y a la misa *In illo tempore* de Claudio Monteverdi, y Keith McGowan será el encargado de los instrumentos de viento. Cada semana cuesta £210 o £105 para menores de 25 años, incluyendo comida y cena (alojamiento aparte). Para más detalles: Andrew van der Beek, Cantax House, Lacock, Chippenham, Wiltshire SN15 2JZ, Reino Unido. Tel./fax +44(0)1249 730468. (Información de Fernando Gutiérrez)

The Ringve Academy (*XIX Curso Internacional de Verano del Ringve Museum*) se celebra en Trondheim, Noruega, del 21 al 27 de julio. La profesora de flauta de pico es Marion Verbruggen. El curso, además de *master classes*, ofrece conferencias, música de cámara y danza para todos; las clases se impartirán en inglés. El precio es de NK 1000 para estudiantes activos y NK 800 para oyentes. Para inscripciones o más información contactar con The Ringve Academy, P.O. Box 2045, N-7001 Trondheim, Noruega. Tel. +47-73929470, fax +47-73503866.

Dos grupos imparten los cursillos organizados en Cambridge: MUSICA ANTIQUA OF LONDON se encargará del que tiene lugar del 3 al 10 de agosto, dedicado a la música renacentista; en las mismas fechas, THE PARLEY OF INSTRUMENTS dedica el suyo a música de cámara y orquestal barroca. Información: Selene Mills, CEMSS; Trinity Hall, Cambridge CB2 1TJ, Reino Unido. Tel./fax 44-1223-354096.

El *AMHERST EARLY MUSIC FESTIVAL* tiene lugar del 4 al 18 de agosto en el Amherst College, Amherst, Massachusetts. Está dedicado a la Música Inglesa y dividido en dos períodos de una semana cada uno. Durante ambas semanas se ofrecen clases de flauta de pico individuales, *consorts*, técnica, repertorio especial, música del s. XX y más..., entre los profesores se encuentran Aldo Abreu, Sheila Beardslee, Rachel Begley, Martha Bixler, Deborah Booth, Saskia Coolen, Ellen Delahanty, Dan Laurin, Patricia Petersen, Wendy Powers, Gwyn Roberts, Pete Rose, John Tyson, Geert van Gele, Hanneke van Proosdij, Marion Verbruggen y Tom Zajac. Además hay tres clases especiales: Programa intensivo de *consort* (1ª semana) a cargo de Patricia Petersen, Geert van Gele y Saskia Coolen. "Virtuoso recorder" (2ª semana) a cargo de Dan Laurin, Pete Rose y Geert van Gele. "The Compleat Recorder" (1ª semana), programa intensivo de música inglesa e italiana del s. XVII con Marion Verbruggen. En el festival se imparten también violín, canto, cello, clave, instrumentos de caña, metales, laúd, arpa, danza histórica, además de algunos cursos teóricos y "estiramiento y Tai Chi". Philip Brett dirigirá obras inglesas preparadas entre los participantes de todas las asignaturas y que se interpretarán en un concierto. Información: Valerie Horst, Amherst Early Music, 65 West 95th Street #1A, Nueva York, NY 10025-6796. Tel.: 212-222-3351, fax: 212-222-1898, E-mail: 73140.3727@compuserve.com ó horst@newschool.edu.

Peter Holtslag imparte flauta de pico en el cursillo que organiza la *Academia de Música Antiga de Lisboa* del 5 al 14 de agosto. Se imparten también canto, *traverso*, violín barroco, viola *da gamba*, violonchelo barroco, clave y danza barroca, así como música de cámara que tendrá como tema "La música italiana del s. XVII". El precio del curso es de 40.000$00 (escudos) para alumnos activos, 20.000$00 para participantes en música de cámara únicamente, y 10.000$00 para oyentes, más 11.000$00 de manutención. Las inscripciones se admiten hasta el 1 de julio, a las que se debe adjuntar una cinta si se quiere asegurar la plaza como alumno activo. Información: Academia de Música Antiga de Lisboa, R. Ricardo Espírito Santo, 3 1º Esq. 1200 Lisboa, Portugal. Tel./fax 351-1-607724.

El CERIMM, *Centre Européen pour la Recherche et l'Interprétation des Musiques Médiévales*, organiza unas *master classes* en interpretación de música medieval. La segunda de ellas, que tendrá lugar del 5 al 11 de agosto, está dirigida a cantantes, instrumentistas y conjuntos y versará sobre el Ars Nova italiano y *subtilitas ytalica*. Imparten las clases Pedro Memelsdorff y Christophe Deslignes, ambos miembros del grupo MALA PUNICA. Se ofrecen 10 plazas para cantantes e instrumentistas, con prioridad para los grupos ya formados, y el curso cuesta 3.300 francos franceses (incluido alojamiento y manutención), existen becas que cubren el gasto total o parcial (60%). Información e inscripciones: FONDATION ROYAUMONT -CERIMM- 95270 Asnières-sur-Oise, Francia.

Del 10 al 17 de agosto tendrá lugar el *Early Music Summer School* en la Keele University, Staffordshire. Está dedicado a la música desde la Edad Media al Clasicismo, con los siguientes profesores: Pamela Thorby, James Johnston, Stuart Deeks, Malcom Bothwell, etc... Información: Angela Davies, Centre for Part-time and Continuing Education, Keele University, Keele, Staffordshire ST5 5BG, Reino Unido. Tel. (01782) 625116.

Del 11 al 17 de agosto se celebra el *Dolmetsch Summer School* en Haslemere, Surrey, Reino Unido. Incluye las siguientes asignaturas: flauta de pico, teclados antiguos, viola *da gamba*, música en la educación (incluida composición), coro, orquesta de flautas, música de cámara (incluida orquesta de cámara). Para más información: The

DSS Secretary, Heartsesase, Grayswood Road, Haslemere, Surrey GU27 2BS, Reino Unido. Tel. 01428-651473, fax 01428-654920.

I Curso Internacional de Música Antigua y Barroca, en Peníscola del 12-18 de agosto. Josep Maria Saperas, flauta de pico. (Ver anúncio pág. 18.) Información: Generalitat Valenciana. Direcció General de Promoció Cultural. I Curso Internacional de Música Antigua y Barroca Peníscola '96. Avda. Campanar 32. 46015 València. Tels. (96)3869718-3869720-3869734, fax (96)5866574.

Aspecte Kurs, 1996. **Este año** bajo el título "L'état, c'est moi!", el curso se dedica a la música bajo el reinado del Rey Sol (Luis XIV) - el papel de la música en un estado autoritario. Tendrá lugar en Schloß Weikersheim, Alemania, del 28 de agosto al 1 de septiembre. Los profesores son Matthias Weilenmann (flauta de pico), Carin van Herden (flauta de pico y oboe barroco), P. Siegwart (Coro), M. Derungs (instrumentos de tecla), que además se ocuparán de la música de cámara y de conferencias, junto con P. Schleuning. Para más información contactar con ASPECTE zu Hd. v. Dieter Haag, Postfach 1102, D-75365 Calw, Alemania. Tel. (0 70 53)17 10, fax (0 70 53) 16 10.

***Recorder Week 96*, se celebra del** 20 al 25 de septiembre en St Patrick's College, Silverstream,Wellington, Nueva Zelanda. Entre los profesores están Philip Thorby y Margaret Westlake, y Alec Loreto impartirá una clase sobre fabricación de flautas. Parte de esta semana es el concurso de composición. Algunas de las obras a concurso se interpretarán durante el festival. Para más información contactar: Recorder Week 96, P.O. Box 10264, Wellington, Nueva Zelanda. Tel./ fax 64-4-2339094.

The 14th Jerusalem Workshop for Early Music, del 29 de septiembre al 5 de octubre. Clases de instrumentos antiguos y música de cámara. La flauta de pico estará a cargo de Michael Schneider y de Gerdien Tanja. El precio de la matrícula y pensión completa es de $420 (dólares americanos). Información y suscripciones: Jerusalem Music Centre, Attn. Mr. Hed Sella, P.O.B. 8215, Jerusalem 91081, Israel. Tel 972-2-234-347, fax. 972-2-259-252.

La Fundación "la Caixa" organiza un Curso de Música en Murcia, del 4 al 14 de septiembre, en el que la profesora de flauta de pico será Marijke Miessen. Información: Fundació "la Caixa", Passeig de Sant Joan, 108. 08037 Barcelona. Tel. 93-4588907, fax 93-4590662.

FESTIVALES

Michala Petri participa en el Festival Internacional de Colmar, que se desarrolla entre el 5 y el 14 de julio. Información: 4 rue des Unterlinden, 68000 Colmar, Francia. Tel. 89206894, fax. 89413413. [*Diapason*, marzo, 1996, p. 55]

El XXXIII Festival de Música Antigua de Brujas tendrá lugar del 27 de julio al 10 de agosto. Incluye concursos, cursos, conferencias, conciertos y exhibición de instrumentos y partituras. Para recibir el programa completo escribir a: Tourist Office, Burg 11, B-8000 Brujas, Bélgica. Tel. (050) 332283, fax (050) 345204.

CONGRESOS

La Conferencia anual de la ERTA (European Recorder Teachers' Association) tendrá lugar el 31 de mayo en Little Banslow Hills Off Banslow Lane, Hitchin, Hertfordshire, Reino Unido. Dirigida a profesores, estudiantes, concertistas, constructores y compositores, consistirá en conferencias, de 10.00 a 17.00 horas. Entre otros participarán Maarten Helder (constructor de una nueva flauta tenor con llaves) y David Gordon (experto en improvisación). Después tendrá lugar la reunión general de la asociación. La inscripción cuesta £25 para los miembros de la asociación, £40 para los no-miembros y £10 para estudiantes. Inscripciones e información: *The Secretary*, 69 Bollo Bridge Road, London W3 8AX, Reino Unido.

La Conferencia de la ERTA en Alemania tiene lugar como parte del Simposio Internacional de Flauta de Pico que tendrá lugar en la *Academy of Music* en Kassel del 6 al 9 de junio. El tema es "La flauta de pico y la nueva música". Además de conferencias y conciertos (que incluirán estrenos de obras) algunos compositores como Matthias Maute, Winfred Michel y Markus Zahnhausen impartirán *master classes* sobre sus propias obras. Durante el 8 y 9 de junio, y como parte del simposio, tendrá lugar una exhibición de instrumentos, partituras y discos. Para más detalles: *The Secretary*, Barbara Law, 69 Bollo Bridge Road, London W3 8AX, Reino Unido o ERTA-Geschäftsstelle, Leopoldshafenerstrasse 3, 76149 Karlsruhe, Alemania.

CONFERENCIAS

La comisión de Vanguardia de la Asociación BLOC organiza por segundo año las charlas bajo el título "Sobre la música del siglo XX para flauta de pico". Se trata de charlas sobre algún tema de interés relacionado con la música contemporánea y la flauta, consistente en una pequeña ponencia, ilustrada con audición de grabaciones o interpretaciones en vivo, y una tertulia posterior. Este año se realizan tres charlas:

16 de marzo: "*Gesti* y las *Sequenzæ* de Luciano Berio" a cargo de Joan

Izquierdo
13 de abril: "Sobre la música del s. xx para flauta de pico y guitarra" a cargo de Jordi Colomer
11 de mayo: "La flauta tenor armónica" a cargo de Joan Izquierdo
Las charlas tienen lugar en la galería de arte "Espai Blanc" (Antic de Sant Joan, 1 Barcelona) de 18 a 20h.

CONCIERTOS

6 de mayo, Coliseo Carlos III de San Lorenzo de El Escorial, 20h. Mariano Martín, flauta de pico y travesera barroca; M. Ariza, clave. Monográfico *Sonatas* de Handel

7 de mayo, Auditorio de San Blas de Salamanca. GRUPO DE MÚSICA ANTIGUA DE LOS CONSERVATORIOS SUPERIOR Y PROFESIONAL DE SALAMANCA, integrado por profesores y alumnos de ambos Conservatorios en diferentes especialidades: octeto vocal, cuarteto de flautas de pico, cornamusas, cromornos, vihuelas y percusión. Repertorio renacentista y barroco temprano

7 de mayo, Sala HAL del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, Montalegre 5, 21h. Concierto de Homenaje a Gabriel Brncic. Joan Izquierdo, flauta de pico, y otros. Brncic, *Que no desorganitza cap murmuri*, etc.

10 de mayo, Universidad Complutense de Madrid, Colegio Mayor Mendel, 22'30h. (ibid. 6 de mayo)

10 de mayo, Colegio Aljarafe, San Juan de Aznalfarache, Sevilla. Bárbara Sela y Guillermo Peñalver, flautas de pico, etc. Tríos de Cima, Corelli, Marais, Loeillet y Sammartini

13 de mayo, Palacio de Exposiciones y Congresos de Salamanca. (ibid. 7 de mayo, Salamanca)

13 de mayo, La Sènia, El Montsià, Tarragona. CUARTETO DE PICO FRULLATO: Jordi Argelaga, Joan Izquierdo, Andreu Roca y Mª Jesús Udina. Obras de Palestrina, Bach, Homs, Purcell, Steenhoven, Stravinsky y Amargós

17 de mayo, Teatro Victoria, Talavera, 21'30 h. AGRUPACIÓN DE MÚSICA Y DANZA "ORFEO", *La música y la danza en la obra de Cervantes* (tres flautas de pico, danza, voces, percusión, violas *da gamba* e instrumentos de caña y metal)

22 de mayo, LEA, Conservatorio de Valencia. Concierto patrocinado por PHONOS Fundación Privada. Joan Izquierdo y Paola Muñoz, flautas de pico. Estreno de *Dolce* para dos flautas de pico y cinta de Cristián Morales (Chile)

24 de mayo, Restaurante Madrid-Barcelona, c/ Aragó 282, Barcelona, 23h. Recital de flauta de pico sola. Joan Izquierdo, flauta de pico. Obras de Van Eyck, Bassano, Hotteterre, Bach, Debussy, Varela y Stravinsky

26 de mayo, Cenarruza, Vizcaya. Mario Clavel y Ernesto Schmied, flautas de pico; coro, etc. Schütz, *Symphoniae Sacrae*

30 de mayo, Cassà de la Selva, La Selva, Girona, 22h. Recital de música del siglo XX para flauta de pico sola. Joan Izquierdo, flauta de pico. Obras de Debussy, Varèse, Ishii, Andriessen, Berio, Bach, Varela

31 de mayo, a las 19 h., en el Royal College of Music de Londres tendrá lugar el debut de Nikolai Tarasov, flauta de pico y Michael Weigner, piano. Será la primera vez que se escuche en el Reino Unido la nueva flauta tenor (con un registro de tres octavas) de Maarten Helder. El dúo interpretrá obras de J.C. Bach, Mozart, Schumman y Hans Gal

8 de junio, Sallent, El Bages, Barcelona, 19h. Coral Polifónica de Granollers. Jordi Argelaga, Lluis Casso, Joan Izquierdo, Andreu Roca y Mª Jesús Udina, flautas de pico, etc. *Il Festino* de A. Banchieri

9 de junio, Ateneu La Aliança, Lliçà d'amunt, Vallès Oriental, Barcelona, ??h. (ibid. 13 de mayo, Tarragona)

9 de junio, Centro Social Polivalente, El Provencio, 20h. (ibid. 17 de mayo)

14 de junio, Auditorio "Ángel Barja" de León, 20'30h. DÚO BARROCO DE LEÓN, Mª Ángeles Barrallo, flauta de pico y Héctor Guerrero, clave. Obras de Barsanti, *Sonata en Do M.*; J.S. Bach, *Sonata en Fa M.*; Philidor, *Suite nº5*; Castello, *Sonata prima*; Handel, *Sonata en Do M.*; Corelli, *La Follia*

20 de junio, Logroño. GRUPO CINCO SIGLOS, Antonio Torralba, flauta de pico, etc.

1ª semana de julio, Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Concierto patrocinado por PHONOS Fundación Privada. Joan Izquierdo, flauta de pico. Estreno de *Tenemos* para flauta de pico y electrónica de Alex Arteaga

6 de julio?, Gran Teatro Municipal, Manzanares (ibid. 17 de mayo)

9 al 13 de julio, Festival de Teatro Clásico, Almagro, Ciudad Real. CAPILLA REAL DE MADRID, Guillermo Peñalver, flauta de pico, etc. Handel, *Acis y Galatea*

12 o 13 julio, La Granja, Segovia. Fernando Paz, flauta de pico, etc.

13 de julio, Castillo de Doña Berenguela, Bolaños de Calatrava (ibid. 17 de mayo)

27 de julio?, Argamasilla de Alba (ibid. 17 de mayo)

4 de agosto, Penyíscola, Castelló. CAPELLA DE MINISTRERS, David Antich, flauta de pico. Piezas de los cancioneros del Duc de Calàbria y de Gàndia

17 de agosto, Sajazarra, La Rioja. MALA PUNICA, Pedro Memelsdorff y Kees Boeke, flautas de pico, etc. (Información de Ernesto Schmied)

20 de agosto, Sajazarra, La Rioja. CAMERATA IBERIA, Ernesto Schmied, flauta de pico

6 de septiembre, Montserrat, Catalunya. (ibid. 4 de agosto.) El Cançoner de Gandía, El Cant de la Sibil.la Valenciana

8 de septiembre, Gallbató, Baix Llobregat, Barcelona. (ibid. 13 de mayo, Tarragona)

11 de octubre, Teatro Victoria, Hellín, 20'30h. (ibid. 17 de mayo)

? (sábado) de octubre, Centro Cultural de la Villa, Madrid, 20h. (ibid. 17 de mayo)

VARIOS

El Museo de Instrumentos del Royal College of Music, Prince Consort Road, South Kensington, London SW7 2BS, Reino Unido, tiene en venta fotos y dibujos medidos de una flauta de I. Denner, de Nuremberg. [*Early Music Today*, ferero/marzo 1996, p. 11]

DISCOS

Bach, J.S., ***The Complete Cantatas Vol. I, Cantata BWV 106, etc.*** THE AMSTERDAM BAROQUE ORCHESTRA, Marion Verbruggen y Reine-Marie Verhagen, flautas de pico, diversos solistas vocales e instrumentales, Dir. T. Koopman. Erato 4509-98536-2, grabado entre noviembre y diciembre de 1994, 198', 3 CD's, DDD

Bach, J.S., ***The Complete Cantatas Vol. II, Cantatas BWV 18, 152, 172, 182, etc.*** THE AMSTERDAM BAROQUE ORCHESTRA, Marion Verbruggen y Reine-Marie Verhagen, flautas de pico, diversos solistas vocales e instrumentales, Dir. T. Koopman. Erato 0630-12598-2, grabado en mayo de 1995, 181', 3 CD's, DDD

Bach, J.S., *Cantata BWV 106, etc.* LEIPZIG TOMANERCHOR Y LEIPZIG GEWANDHAUS, ?, flautas de pico, diversos solistas vocales e instrumentales, Dir. Rotszch. Berlin Classics 00909252BC

Handel, ***20 Sonatas Op.1***, Sonatas para flauta y b.c., etc. Rachel Beckett, flauta de pico; R. Tunnicliffe, violonchelo; P. Nicholson, clave. Hyperion CDA66921/3, 172', 3Cd's, DDD [*Gramophone*, marzo, 1996. p. 62]

Handel, ***The Cambridge Musick.*** Robert Ehrlich, flauta de pico. Globe, GLO65032 [*Tibia*, 1/96, p. 74]

Purcell - ***A Collection of Ayres for recorders. Prelude*** (Z N773); *Sonata* (Z 780); *Two in one upon a Ground* (Z 627); *Return, fond muse* (Z 321); *Suite en Sol M.* (Z 770); *Chacony* (Z730); *Suite en Sol M.* (Z 660, 661, 662); *Prelude* (629); *Three parts upon a Ground* (Z 731); *In vain the Am'rous Flute* (Z 328/10); *A New Ground* (Z T682, Z339/3); *Symphonies en Sol m.* (Z 543, Z 510, Z 541, Z 628/17); *Pavan of four parts* (Z 752); *Ground* (Z D221); *Funerall March & Canzona* (Z 860). LA SIMPHONIE DU MARAIS: Hugo Reyne, Pierre Hamon y Jean-Pierre Nicolas, flautas de pico (utilizando, entre otras, las flautas Bressan de la colección Chester); J. Hantaï, viola *da gamba*; V. Dumestre, tiorba y guitarra; P. Hantaï, clave y órgano; Dir. H. Reyne. Virgin 7243 5 45182 2 5, grabado en mayo de 1995, 70'19", DDD

Purcell - ***Suites de Dioclesian, The Fairy Queen, The Virtuous Wife, Abdelazer.*** MUSICA ANTIQUA, Christian Mendoze, flauta de pico y dir. Pierre Verany PV 730063 [*Diapason*, febrero, 1996, pp. 110-111]

Telemann, ***Wassermusik - Suites - Concerti, Concerto en La m.*** para dos flautas, 2 oboes, 2 violines y b.c., *Concierto en Mi m.* para flauta de pico, flauta travesera y cuerdas, etc. MUSICA ANTIQUA, Christian Mendoze, flauta de pico y dir.; D. Gauthier, flauta travesera; etc. Pierre Vérany PV 796022, 67'35" [*Diapason*, marzo 1996, p. 132]

Vivaldi, ***Concerti con Molti Strumenti - Chalumeaux & Clarinettes, Concerti Rv 558, 579, 555, 559, 560 y 560.*** ENSEMBLE MATTHEUS, Dir. J.-Chr. Spinosi; ??, flautas de pico. Pierre Verany PV 706023, 83', DDD

Magnificentia Iberica, selección de piezas de las Cantigas de Alfonso el Sabio, Llibre Vermell, Codex Calixtinus, Códice de las Huelgas, tradicionales sefardíes y melodías andaluzas. FLORATA: Rebeca Davies, flauta de pico y voz; R. Segal, violín; T. Rayborn, voz, percusión, salterio y arpa; N. Meredith, fídula, rebec y voz. Asv Gaudeamus GAU114, 67'11', DDD [*Classic CD*, marzo 1996, p. 72]

The Cradle of the Renaissance, obras de Cara, Agricola, Cornago, Giustiniani, Isaac, Poliziano, tocados con flauta, laúd, voz, zanfoña, bombarda, viola, *gittern*, sacabuche, lira, gaita, arpa, órgano, *pipe* y tambor. SIRINU, CDA 66814 [*The Early Music Shop Newsletter*, enero 1996]

A Choice Collection - Music of Purcell's London, obras de Blow, Baltzar, Locke, Matteis, Bannister y Purcell. PALLADIAN ENSEMBLE: Pamela Thorby, flauta de pico, R. Podger, violín; Susanne Heinrich, viola *da gamba*; W. Carter, guitarra y teorba. LINN 041, 66'18", DDD [*Classic CD*, marzo 1996, p. 52]

Sweeter than Roses - Restoration Theatre Songs, obras de Blow, Locke, Weldon, Eccles, Draghi y Courteville. C. Bott, soprano; Pamela Thorby, flauta de pico; A. Robson, oboe; P. Beznosiuk, violín; P. Chateauneuf, tiorba; R. Eggar, clave; M. Levy, viola *da gamba*. L'Oiseau-Lyre 443699-2, 58'24", DDD [*Classic CD*, marzo 1996, pp. 68-69]

Italian Recorder Sonatas, obras de Marini, *Sonata Duodecima* Op. VIII, *Sonata Prima* Op. XIII, *Romanesca* Op. III, *Sonate à due* Op. III; Mealli, *Sonata Prima "La Bernabea"* Op. IV, *Sonata Quarta "La Castella"* Op. III, *Sonata Seconda "La Cesta"* Op. III; Benedetto Marcello, *Sonatas en La m. y Re m.* Op. II nos 3 y 2, etc. TRIO PASSAGIO: Matthias Maute, flauta de pico; N. Kunst, fagot; P. Dirksen, clave y órgano. Vanguard Classics 99067, grabado en 1994, 68'14", DDD

Leo Brouwer Presents, obras de Telemann, Gershwin, Brouwer, Luciani y Vivaldi. MUSICI MUNDI, David Bellugi, flauta de pico sopranino, otros intérpretes. Harmony Music FR9405-2 [*Tibia*, 1/96, p. 73]

Landscapes, obras de del Encina, Brouwer, Ortiz y Bartók. David Bellugi, flauta de pico; A. Tajbakhsh y Chr. Hayward, percusión. Harmony Music FR9506-2 [*Tibia*, 1/96, p. 73]

Il Dolcimelo - Salzburger Blockflötenensemble, obras de Leenhouts, Grillo, Rosenmüller, Locke, Boismortier, Mozart, Shott, Gershwin, Brubeck y Kaempfert. IL DOLCIMELO: Peter M. Lackner, Ingrid Leidl, Ursula Leidl y Peter Rauter, flautas de pico. Il Dolcimelo 121063 (producción del propio grupo), grabado en 1994, 53'54", ADD

Orpheus in der Unterhose ...und andere Kuriosiäten. PIFFERAI DI SANTO SPIRITO: Margaret y Mathhias Friederich, flautas de pico, oboes e instrumentos antiguos de viento; P. Schumann, espineta y órgano. Fono Schallplatten, Laer PK12595 [*Tibia*, 1/96, p. 73]

Guitare +, Vol 12, guitare et flûte à bec, Bartok, *Huit pièces de "For children"*; Satie, *Gymnopédie nº1*; Villa-Lobos, *Distribution de fleurs*; J. Ibert, *Entr'acte*; Bartok, *Dances roumaines nº3 y 4, Dance paysanne*; Satie, *Gnossienne nº3*; A. Dumond, *Médée Midi Désert*, etc. William Parrot, flauta de pico; A. Dumond, guitarra. Mandala MAN4853, grabado en 1995 (?), 63'35", DDD

RESEÑAS Y CRÍTICAS

REVISTAS

La ERTA (European Recorder Teachers' Association) y el *Recorder Education Journal.*

Durante el segundo Simposio Internacional celebrado en Karlsruhe en 1992 y organizado por el Profesor Gerhard Braun se fundó la ERTA en Alemania. Como resultado de ello, Peter Bowman funda a su vez la rama del Reino Unido (ERTA-UK), que celebra su primer encuentro en junio de 1993. A este encuentro asistieron quince personas y se establecieron objetivos, grupos de interés, beneficios para los miembros y cuotas; todo ello basado y casi idéntico a lo establecido por el Prof. G. Braun en Alemania.

Objetivos:

•Reforzar la comunicación entre profesores de flauta de pico en Europa
•Debatir y distribuir nuevas ideas y métodos para la enseñanza en los colegios
•Alentar la composición de nuevas obras para principiantes y estudiantes en desarrollo
•Presentar nuevos métodos de enseñanza (libros)
•Divulgar información sobre desarrollos en la construcción de instrumentos
•Escribir introducciones y análisis de nuevas obras para flauta de pico
•Desarrollar una mejor cooperación y lazos más fuertes con los compositores
•Ampliar la comprensión de las técnicas de interpretación de la música antigua y contemporánea.

Grupos de interés:

•Profesores de flauta de pico a todos los niveles
•Estudiantes de flauta de pico de todos los niveles y edades
•Constructores
•Compositores
•Otros grupos interesados, como promotores y patrocinadores.

La ERTA-UK celebra su primera conferencia doce meses después, en mayo de 1994, en Hertfordshire; a esta segunda reunión asistieron 34 miembros y conferenciantes. Este año tendrá lugar otra conferencia el 31 de mayo.

Los artículos presentados en estas conferencias se han publicado conjuntamente por la ERTA-UK y la American Recorder Teachers' Association en el *Recorder Education Journal*, que aparece anualmente, en inglés y editado por David Lasocki. Además la ERTA publica también una gacetilla bianual donde los miembros pueden intercambiar información y expresar sus puntos de vista relativos a su trabajo, y tiene a su disposición cuatro páginas en el *Recorder Magazine* para dar publicidad a los acontecimientos y publicar artículos.

La cuotas de suscripción a la ERTA es de £20, £15 (estudiantes) y £30 (corporaciones), que incluye reducciones en los precios de cursillos, conferencias, simposios y del *Journal*, el envío de la gacetilla bianual, suscripción gratis al *Recorder Magazine* y reducción en sus tarifas de publicidad.

The Recorder Education Journal se presenta así en su primer número: "El objetivo del *Recorder Education Journal* es presentar artículos sobre la flauta en la educación a cualquier nivel: desde *amateur* hasta profesional. Como se puede observar en nuestro primer ejemplar, hemos interpretado el tema ampliamente, y aparecen artículos de enfoque psicológico, físico y filosófico sobre la interpretación o la educación, además de sobre los "entresijos" de la enseñanza. El formato amplio de esta publicación esta diseñado para permitir la publicación de artículos que tienen dificultad para encontrar espacio en otro sitio, debido a su longitud, su tema o su excesiva erudición"

Su número *inaugural* (1994) se compone casi exclusivamente de versiones revisadas de las conferencias ofrecidas en la First North American Teachers Conference en la Universidad de Indiana, Bloomington (E.E.U.U.) en julio de 1993. Son éstas, casi todas, referidas a distintos aspectos de la enseñanza de la flauta: la posible utilización del Zen, cómo ayudar a vencer el miedo a tocar en público, cómo motivar a los alumnos. Cabe destacar un conciso estudio (con interesante bibliografía) sobre la interpretación de la música medieval y la manera de introducirla en la enseñanza de la flauta de pico. Encontramos también dos breves artículos de opinión, uno sobre las sensaciones de un profesor de flauta en su primer año y otro en el que Eva Legêne comenta el ejemplo holandés de la Huismuziek (una sociedad para instrumentistas *amateurs*). A esto se pude también añadir el de D. Lasocki, que bajo el título "Métodos históricos e interpretación *auténtica*" contiene en realidad una nueva discusión sobre el tema de la autenticidad y el uso de instrumentos originales. E. Legêne analiza críticamente los métodos en inglés de flauta de pico que existen actualmente. Completan el número un listado de obras de la Orff-Schulwerk que usan flautas de pico y el programa de estudios de la American Recorder Society.

En el segundo número (1995) se analizan algunos programas de estudios de escuelas y conservatorios, además de un método de nueva publicación (*Spiel und Spaß mit der Blockflöte*). Varios artículos comentan de nuevo aspectos diversos de la educación: repertorio, interpretación musical, relación profesor-alumno, cómo incluir técnicas contemporáneas en la enseñanza. W. van Hauwe opina sobre la situación actual y el futuro de la enseñanza de la flauta de pico, partiendo de una crisis actual que él observa en los conservatorios holandeses. Dos artículos extensos se podrían denominar musicológicos: un estudio sobre las dos versiones de las *Suites* de Dieupart (para clave y para flauta y b.c.), que analiza sobre todo la consideración que deben tener, en general, los arreglos para flauta de obras de otros instrumentos según la costumbre del Barroco. Eva Legêne expone la teoría de la relación entre el ritmo y las emociones (afectos) en el Renacimiento y el Barroco. David Lasocki presenta aquí su bibliografía preliminar de obras del s. XVI al XVII para grupos que contengan flauta de pico (según la definición de "grupo" como 3 o más instrumentos, con o sin b.c., sin cuerda, orquesta ni canto). De nuevo referido a los métodos, se publican los resultados de un cuestionario sobre su uso en Inglaterra.

Esta publicación se puede considerar novedosa y original en muchos aspectos: su periodicidad, su extensión, su formato y presentación y su contenido. Sin ningún lujo: no hay fotos, no hay color, no hay papel satinado, ni portada llamativa, y por supuesto sin publicidad, no pretende ocupar el mismo lugar que otras revistas de flauta de pico. Con periodicidad anual, reúne artículos de mayor o menor extensión, con la única idea de su interés para los dedicados a la enseñanza de la flauta de pico. Pero, como bien demuestran estos dos primeros números, esto significa prácticamente todo, porque ¿qué tema no está relacionado con la enseñanza?; al fin y al cabo, nuestra misión como profesores es educar, en la medida de lo posible, al futuro flautista profesional, no sólo en el campo técnico y musical, sino también en el de una actitud interesada, curiosa y activa en todo lo referente al mundo profesional de su instrumento. Así lo demuestra esta publicación, en la que, aunque muchos artículos versan sobre temas *prácticos* de la educación, muchos, como dice la introducción son más *filosóficos* y por supuesto también musicológicos.

En resumen, su interés no es meramente práctico, no presenta "recetas para enseñar mejor" sino artículos de variado contenido, útiles, sin duda, para profesores, pero también para cualquier flautista profesional.

Sería deseable que en el futuro apareciesen artículos de una mayor variedad de paises. Actualmente, se limita prácticamente al Reino Unido y E.E.U.U. y creo que sería de interés conocer la situación de la flauta en otros paises. Se aceptan artículos en inglés, danés, holandés, francés, alemán, italiano y español (aunque aparecerán en inglés), algo que, obviamente, facilita la colaboración.

The Recorder Educational Journal está disponible a través de Bruce Larkin, ARTA Treasurer, 1601 James Street, Durham, U.S.A.; Peter Bowman, ERTA-UK President, 4 Heathleigh Cottages, Maidstone Road, Horsmonden, Kent TN12 8JL, Inglaterra; y en Administratie Huismuziek, p/a Bureau LOAM, Keizerstraat 3, 3512 EA Utrecht, Holanda.

Quiero agradecer a Peter Bowman y a Kathryn Bennetts su amable colaboración en todo lo referente a información sobre la ERTA. Bárbara Sela

American Recorder, Vol. XXXVII, nº 1, enero 1996. Editor, Benjamin S. Dunham. 36 pp.

Este número se centra en las supuestas virtudes benéficas, tanto morales como físicas, de la flauta de pico: curación de niños asmáticos, instrumento para los mancos, actividad comunitaria de una Iglesia Adventista; además de la explicación de un pianista sobre cómo aprendió a tocar la flauta de pico.

Como siempre, completan la publicación reseñas de discos y partituras y otras pequeñas secciones referidas a distintos aspectos de la flauta. Bárbara Sela

The Recorder Magazine, Vol. 16, nº 1, marzo 1996. Editor, Andrew Mayes. 40 pp.

Abre la revista una interesante entrevista del editor con Tim Cranmore, constructor de flautas de pico, en la que se comentan aspectos generales de la construcción.

En un extenso artículo, Alan Davies analiza el uso que Purcell hizo de la flauta de pico (generalmente en obras vocales). El autor agrupa en cinco categorías el uso ilustrativo de la flauta: como representación de lo sobrenatural, con carácter ceremonioso o religioso, amoroso, pastoral, reposo o de contraste, referencia textual a la palabra "flauta", ornitológico; y a ellas adscribe cada obra de Purcell, aunque, como el autor explica, en muchos casos se solapan.

Encontramos también una explicación acústica del concepto de cuatro y ocho pies, referido a las

flautas de pico y en comparación con instrumentos de lengueta doble (cromornos, cornamusas, etc.), escrita por Daphne Medley.

Cabe citar asimismo las reseñas de los dos últimos concursos de flauta de pico: el organizado por Moeck y SRP (*Society of Recorder Players*) en Londres en octubre de 1995 y el que tuvo lugar durante el 5º Simposio de flauta de pico en Calw (agosto 1995). Además de otras reseñas y criticas de partituras, libros, instrumentos, discos, conciertos, cursos, revistas, etc... y unas páginas dedicadas a las actividades de la ERTA (European Recorder Teachers' Association). Bárbara Sela

Tibia, Vol. XXI/1, 1996. Editor, Dr. Hermann Moeck. 80 pp.

Reseñaré únicamente aquellos artículos relacionados con nuestro instrumento:

El papel de la flauta de pico y travesera en las óperas de Händel es examinado por M. Heidecker. Abundando en el mismo tema, G. Braun analiza los arreglos para flauta de pico y travesera de las arias y otros movimientos de la óperas de Händel, que realizó el propio autor con su editor Walsh.

"El vibrato en la flauta de pico" (Parte 1) es el título del artículo en el que Daniel Brüggen pretende describir los distintos tipos de vibrato. Según él mismo, la idea proviene de la supuesta diferencia de "escuelas" de flauta en Europa.

En cuanto al análisis de obra, aunque no se dedica específicamente a la flauta, puede sernos útil ya que se trata del *Triste* de la Sonata en Fa m. de la colección 'Der getreue Music-Meister' para fagot (o flauta de pico) de Telemann. W. Rüdiger lo analiza sobre todo en el aspecto de los afectos.

La mitad de la revista está dedicada a reseñas de todo tipo referidas a instrumentos de viento madera: tésis doctorales, revistas, libros, partituras, discos, cursos y un apartado dedicado a la ERTA. Bárbara Sela

Associació de la flauta de bec 'Bloc', Butlletí nº 9, enero, 1996. Edita, Associació Musical Bloc. 20 pp.

Comienza este boletín con dos artículos de Joan Izquierdo sobre música contemporánea, cuya traducción publicamos, gracias a la amabilidad del autor, en este número de la REVISTA. Se publica una entrevista a Josep M. Saperas que realizó Agostino Cirillo para la revista *Cadencia* del Conservatorio de Murcia, que toca especialmente temas de pedagogía y de repertorio contemporáneo. Encontramos también crónicas de los cursos de verano de Múrcia y Lisboa, así como una reseña de la colección de discos "Fr. Brüggen Edition". Bárbara Sela

American Recorder, Vol. XXXVII, nº 2, marzo 1996. Editor, Benjamin S. Dunham. 40 pp.

Abre este número de la revista americana una entrevista con el flautista sueco Dan Laurin, en la que habla sobre sus estudios como flautista y su visión del mundo profesional actual. El resto de la revista se completa con pequeños artículos y reseñas, muchos referidos a los *Chapters* de la Sociedad Americana y a los cursillos de verano que organizan. Cabe destacar como curioso un breve comentario de Pete Rose acerca de las digitaciones secundarias y sus posibilidades tímbricas, al que se adjunta una partitura con ejemplos para su utilización. También encontramos un breve "método" para la técnica de pulgar, escrito por Frances Blaker.

En la sección "On the cutting edge", Pete Rose analiza, como siempre, el uso de la flauta en la música actual. En este caso habla sobre un dúo de danza y flauta, y la contribución de la flauta a la música afroamericana. Entre las muchas y variadas reseñas y críticas, simplemente señalar la que, bastante extensamente, le dedica Mark Davenport al libro *The Cambridge Companion to the Recorder*. Bárbara Sela

CURSOS

Crónica del Curso de Aldo Abreu en el Conservatorio Profesional de León, durante los días 22, 23 y 24 de marzo de 1996

Durante los días 22, 23 y 24 del pasado marzo, se celebró en el Conservatorio de León un Cursillo de Flauta de Pico impartido por el famoso flautista Aldo Abreu.

Dicho profesor supo adaptarse a la perfección a todos los alumnos, que fueron 20 activos, obteniendo unos brillantes resultados al final de cada una de las clases.

Con los benjamines dedicó las clases a trabajar la articulación y algo de ornamentación en danzas renacentistas; y con los mayores, a la interpretación de cada uno de los estilos presentados por ellos, que recorrieron desde el Renacimiento (Castello), Barroco italiano (Vivaldi, Corelli...), Barroco alemán (Bach, Handel...) hasta el Barroco francés (Hotteterre, Philidor, Lavigne...). En todos los estilos, Aldo demostró una destreza absoluta y una excelente

pedagogía.

Como ninguno de los alumnos del curso optó por la interpretación de piezas contemporáneas, Abreu dedicó la mañana del domingo 24 a impartir una clase de elementos contemporáneos sobre melodías populares, a lo que los alumnos respondieron muy positiva y gustosamente, deleitándonos a continuación con un mini-concierto privado de música contemporánea en sus diferentes estilos: a solo, tonal, atonal, jazz. Algunas de las obras eran acompañadas al piano por su esposa Patricia.

Para finalizar tuvo lugar la entrega de diplomas por parte del profesor del curso y el Director del Conservatorio de León, Daniel Gutiérrez Sanz, con sus respectivas fotos y felicitaciones.

En resumen, Aldo Abreu ha sabido conquistar a los alumnos del curso y nos ha embelesado con su estilo como flautista y como gran profesional de la enseñanza que es. Mª Ángeles Barrallo Fernández

Crónica del Curso de Aldo Abreu en los Conservatorios Superior y Profesional de Salamanca, los días 25 y 26 de marzo de 1996

Hicimos un Curso compartido, el Conservatorio Profesional de Música de León (3 días) y los Conservatorios Profesional y Superior de Salamanca (2 días), teniendo un total de 20 alumnos participantes en Salamanca, entre oyentes y activos (algunos vinieron de Cuenca, Zaragoza, Zamora, Valladolid y Gijón).

Fueron dos días intensos, donde tocaron todos los alumnos, oyentes y activos. Se presentaron algunos compañeros profesionales como Antonio Blanco [profesor del Conservatorio Profesional de Salamanca], que tocó *Fragmente* de Shinohara y Joan Miró [profesor del Conservatorio Superior de Zaragoza], que tocó Fontana, junto con alumnos de fuera como Ricardo Asensio de Cuenca que tocó con muy buen nivel. También tocaron dos alumnos de Grado Superior del Conservatorio de Salamanca, una *Recercata* de Virgiliano el de octavo, y el *Concerto* de Sammartini el de séptimo, los cuales van *chutando* ya, así como alumnos de Grado Medio del Plan del 66 que va tirando para adelante, con alumnos de L.O.G.S.E., la mayoría de Grado Elemental.

Aunque el curso duró poco, fue suficiente para un primer contacto con un profesional que hable castellano, que era lo que yo quería, que los alumnos lo entendieran (hace dos años también había estado Pedro Memelsdorff, en un curso organizado por la Universidad de Salamanca). Del profesor destaco:

- Un buen docente que se adapta a todos los niveles, desde los muy básicos con pequeñas piezas tocadas por los niños de L.O.G.S.E., de los que me admiraba el nivel de los alumnos que pronto se prestan a imitar lo que les decía Aldo con mucha facilidad y estuvieron mucho tiempo atentos a cómo tocaban sus compañeros, hasta ya alumnos de un cierto nivel en donde se *mojó* un poco más Aldo en sus explicaciones.
- Es de destacar que siempre empezaba sus intervenciones con un "muy bien", "enhorabuena" o "fue muy linda tu forma de tocar", lo cual siempre es de agradecer, aunque luego vinieran las correcciones.
- A mí personalmente me animó bastante en mi labor pedagógica porque me di cuenta de la incidencia del trabajo de un profesor *master* de flauta de pico, y al ver a los alumnos con *ojos de alumno*, sus virtudes y defectos se hacen más visibles y patentes.
- Hizo entrega de un formulario de inscripción para aquellos alumnos que terminan y quieren estudiar, y poder ser becados por la Universidad de Boston, donde él imparte su labor docente.
- Al final dio un pequeño recital-demostración de lo que se podía hacer en música contemporánea, quitándoles el miedo a los alumnos sobre la grafía vanguardística y los efectos que se pueden hacer en la flauta de pico: tocamos el *Frère Jacques* contemporáneo. El pequeño recital, casi concierto, con su mujer Patricia (que aprendió con nosotros a hablar castellano, nosotros no aprendimos a hablar inglés), incluía obras de autores contemporáneos y piezas muy efectistas (la *ofrenda musical,* composiciones de P. Rose en forma de jazz, donde parecía un clarinete la flauta soprano, dedicadas al dúo Abreu y otra obra de corte latino, casi salsa, compuesta por la familia Abreu). Destacó la admiración que nos produjo con las flautas de plástico (contralto Bressan, Zen-On y tenor Yamaha) a las que adaptó un equipo casi equilibrista de micrófonos a acoplados a un pequeño amplificador, para equilibrar el volumen sonoro con el piano de cola. Vicente Balseiro

CONCIERTOS

El día 19 de enero se celebró un concierto del dúo de flauta de pico y clave integrado por Ricardo Rodero y Paula García en el Teatro Juan Bravo de Segovia. El dúo interpretó obras de Hotteterre, Telemann, Bellinzani, Barsanti, Duphly y Marcello.

El día 12 de abril nos estrenamos como grupo: flauta de pico y guitarra. Pablo Barón, Catedrático de Guitarra del Conservatorio Superior de Música de Salamanca, a la guitarra y yo a la flauta de pico, con un recital de música contemporánea de todo tipo de estilo (tanto de vanguardia como de corte clásico) que hicimos en el Auditorio del Conservatorio Profesional de León. Nos queremos especializar en este estilo de música. ¡Quedamos y quedaron muy contentos! Vicente Balseiro

El 23 de abril tuvo lugar un concierto de la Agrupación de Música y Danza "Orfeo" en el Teatro de Móstoles. Se trataba de un programa especial en Homenaje a Miguel de Cervantes y Saavedra y al Día del Libro. Bajo el título "La música y la danza en la obra de Cervantes", el grupo interpretó romances y canciones basadas en textos de Cervantes (*El Quijote*, *La Ilustre Fregona*, etc.) y danzas de la época.

El 26 de abril, en la Iglesia de Sant Josep de Elche (Alicante), la ORQUESTA DE CAMBRA CIUTAT D'ELX interpretó el Concierto para clave, dos flautas de pico y orquesta en Fa M. BWV 1057 de J.S. Bach, con Agostino Cirillo y David Antich como solistas de flauta de pico.

Los días 28 y 29 de abril el grupo de música antigua "Goliardos" de Madrid, tocamos en la Iglesia de San Marcelo y el Palacio de Exposiciones de Salamanca. El repertorio es de música medieval y renacentista, y el grupo está integrado por profesionales del mundo de la música, algunos tan conocidos como el programador de Radio 2, Sergio Pagán. La formación incluye voz, cuarteto de flautas de pico e instrumentos medievales de cuerda. Vicente Baseiro

El 5 de mayo en la Església de Sant Pere Apòstol de Benifaió (Valencia) se celebró un concierto de música de cámara barroca (Quantz, Barsanti, Couperin, Leclair, etc.) con *traverso*, flauta de pico (David Antich), viola *da gamba* y tiorba.

Direcciones de editoriales, revistas y productoras discográficas

American Recorder, The American Recorder Society Inc., P.O. Box 631, Littleton, CO 80160, E.E.U.U.

ASV Ltd., 1 Beaumont Avenue, London W14 9LP, Reino Unido. Tel. 071-381 8747, fax 071-385 2653

Bloc, c/ València, 316. 08009 Barcelona. Tel. 93-2072758

Bote & Bock, Hardenbergstrasse, 9a, 1000 Berlin 12, Alemania.

Classic Cd, Future Publishing Ltd., Somerton, Somerset TA11 6TB, Reino Unido

Decca Classics, 1 Sussex Place, Hammersmith, London W6 9XS, Reino Unido. Tel. 081-8468515, fax 081-7484104

Diapason, 9-13 rue du Colonel Pierre Avia. 75754 Paris, Cedex 15, Francia. Tel. 07-33-1-46622000

The Early Music Shop, 38 Manningham Lane, Bradford BD1 3EA, Reino Unido. Tel. 44-1274-393753, fax 44-1274-393516, E-mail sales@earlyms.demon.co.uk.

Early Music Today, Rhinegold Publishing Ltd, 241 Shaftesbury Avenue, London WC2H 8EH, Reino Unido. Fax 44-0171 333 1769

Erato Disc, 50 rue des Tournelles, F-75003 Paris, Francia. Tel. 1-4027-7000, fax 1-4804-9543

Gramophone, Gramophone Publications Limited, 177-179 Kenton Road, Harrow, Middlesex HA3 0HA, Reino Unido. Tel. 07-44-181-907 4476, fax 181-909 1893

Harmony Music, via del Padule, 23F, I-50018 Scandici, Italia (CD *Leo Brouwer Presents*)

Hyperion Records, P.O. Box 25, Eltham, London SE9 1AX, Reino Unido. Tel. 081-294-1166, fax 081-294-1161

Linn Records, Floors Road, Waterfoot, Eaglesham, Glasgow G76 0EP, Reino Unido. Tel. 041-6445111, fax 041-6444262

Macmillan Publishers Ltd., Brunel Road, Houndmills, Basingstoke, Hants RG21 2XS, Reino Unido

Moeck Verlag, Postfach 3131, D-29231 Celle, Alemania. Tel. 05141/88530, fax 885342

Oxford University Press, Walton Street, Oxford OX2 6DP, Reino Unido

Pierre Verany, 15 rue Guyton-de-Morveau, 75013 Paris, Francia. Tel. 1-45811414, fax 1-45811688

The Recorder: Australia's Journal of Recorder and Early Music, Victorian Recorder Guild, P.O. Box 85, Fairfield,VIC 3078, Australia

The Recorder Magazine, Ruth and Jeremy Burbidge, Scout Bottom Farm, Mytholroyd, Hebden Bridge, West Yorkshire HX7 5JS, Reino Unido

Ricordi, Via Salamone 77, 20121 Milano, Italia

Schott & Co. Ltd., 48 Great Malborough Street, London W1V 2BN, Reino Unido. Tel. 071-4371246, fax 071-4370263

Universal Edition, 38 Eldon Way, Paddock Wood, Tonbridge, Kent TN12 6BE, Reino Unido. Tel. 0892-833422, fax 0892-836038

Vanguard Classics, Groningenhaven 18, P.O. Box 1308, NL-3430 BH Nieuwegein, Holanda. Tel. 3402 88300, fax 88452

Virgin Records, Kensal House, 553-579 Harrow Road, London W10 4RH, Reino Unido. Tel. 081-9646000, fax 081-9646073

Zen-On Music Co. Ltd., 3-14 Higashi Goken-cho, Shinjuku-ku, Tokyo 162, Japón. Tel. 03-3269-0121, fax 03-3260-1266

DIEZ DÍAS EN LISBOA

Manuel Castellano Muñoz

-EL VIAJE-

Aquella noche, tumbado en la cama consiguiendo atrapar el sueño que tanto echaba de menos, recuerdo que me creía protagonista de una novela de viajes interminable; alguien como Gulliver o Marco Polo. Quizá exagere un poco, pero es que no era para menos.

Jamás llegué a imaginar lo difícil que podría resultar encontrar el local del curso. El folleto que nos envió la organización del *VII Curso Internacional de Música Antiga de Lisboa*, celebrado el pasado verano, daba pelos y señales acerca de cómo llegar desde el aeropuerto, pero parece que nadie se acordó de los que vivíamos debajo de ellos. Tardamos dos semanas en decidir la forma más fiable de llegar, porque, aunque no lo parezca, no es fácil encontrar un lugar llamado "Quinta dos Zagallos", en Almada (Sobreda da Caparica), que está a la altura de Lisboa pero al otro lado del Tajo, es decir, en la parte de Cacilhas... Pues bien, perdimos dos semanas decidiendo.

Por lo que me habían contado, el autobús paraba en la estación central, que se encuentra justo al lado de la Praça Espanha, donde hay una terminal grande de autobuses. Allí podríamos coger mi amigo Vicente (el compañero con el que iba al curso) y yo un autobús hacia Almada y ya sólo nos quedaría preguntar por la quinta famosa. Fácil, ¿verdad?... ¿Pero y si por azares del destino el autobús no llegara a parar en la estación central? Je, je. Entonces cambia la cosa. Es en estos casos cuando el itinerario desaparece y pasa a convertirse en... aventura.

El autobús partió de Sevilla a las ocho de la mañana. Después de cinco horas de viaje, pasamos la frontera. Sólo un par de minutos después, el autobús paró en una estación de servicio; allí tuvimos que tomar otro autobús -esta vez portugués- que nos llevara a Lisboa. Tuvimos que esperar dos horas hasta que llegara el susodicho "autocarro". Por entonces ya caía sobre nosotros ese letargo que afecta a todo viajero que sobrepasa las siete horas de trasiego, esa modorra que aplatana y te obliga a no pensar en nada más que en dormir. Pero mira tú por dónde aquel día jugaba el Sporting de Lisboa contra el Oporto, y claro está, el autobusero, como buen aficionado al fútbol que era, no pensaba perderse el trascendental choque. Y nosotros, indirectamente, tampoco nos lo perdimos... Así que, con cero a cero en el marcador, llegamos por fin a Lisboa.

-LISBOA-

Sinceramente, a mí ya me resultaba difícil creer que ese churro de *parking* fuera la estación central de una ciudad como Lisboa. Y de hecho mis dudas (o más bien mis esperanzas) se evaporaron al ver que la puerta de salida daba a una larguísima y concurrida avenida. ¡Nada de Praça Espanha! Así que: a preguntar se ha dicho. Me acerqué al mostrador de información y pregunté por el autobús que llevaba a Cacilhas. Después de repetir hasta cuatro veces c-a-c-i-l-h-a-s, con diversas entonaciones y cada vez más despacito, la mujer consiguió enterarse del lugar por el que le preguntaba; y me respondió que ese autobús no se cogía en la estación, sino en una parada de autobuses de línea. No conseguimos entender bien lo que nos estaba diciendo, pero, después de dedicarle una sonrisa y poner cara de haberlo comprendido todo, recogimos los bártulos y salimos a la calle.

Si no preguntamos a media Lisboa, no preguntamos a nadie. Y no porque no nos enterásemos, sino porque nadie sabía a ciencia cierta la forma de llegar a Cacilhas.

Pero, por fin, encontramos a una amable señora (de esas que saben llegar de una punta a otra de la ciudad haciendo tropecientos transbordos y utilizando otras tantas líneas de autobuses) que sabía cómo llegar hasta allí. Después de preguntarle tan sólo dos veces por Cacilhas -ya entonces le estábamos cogiendo el tranquillo y casi lo pronunciábamos bien-, la mujer hizo un gesto de asentimiento y se paró a pensar unos segundos. Sería fácil: "tenemos que avanzar un poco hasta una plazoleta; allí hay una parada. Podemos coger cualquiera de los autobuses que pasen y nos tenemos que bajar en Cais Sodre. Entonces, nos acercamos a la orilla del río y nos montamos en... ¡!el barco¡?... Cuando lleguemos a la otra orilla, estaremos en una terminal grande y cogemos o el 22 o el 23, y finalmente nos bajamos en Almada y preguntamos por la Quinta dos Zagallos."

¿Sería verdad? ¿Tendríamos que coger hasta un barco para llegar al dichoso curso? ¿Nos acordaríamos de todo lo que teníamos que hacer? ¿Llegaríamos incluso hoy?... Pues la respuesta es "sí", aunque parezca mentira.

Prácticamente no tuvimos problema hasta que tuvimos que coger el otro autobús hacia Sobreda. Allí pudimos darnos cuenta de que la organización era caótica: el 5 estaba en la parada del 27, el 17 llegaba a la del 43, el 36 paraba en la del 12... incluso los mismos conductores no sabían dónde paraba el nuestro. Pero, como siempre, al final encontramos nuestro autobús.

Yo estaba pendiente de ver el letrero en la parada que dijera "Almada", pero por más que miraba sólo leía por todos lados "Paragem". Tardé mucho en darme cuenta de que "paragem" significa "parada", pero al menos lo hice a tiempo para bajarnos justo en la Quinta dos Zagallos.

¡Al fin estábamos allí!

-LA LLEGADA-

Esperaba encontrarme más ambiente por los alrededores, qué sé yo: gente con fundas de instrumentos, algunas voces sonando, extranjeros con maletas, pueblerinos curioseando,... Pero no, allí no había ni un alma.

Entramos con más pena que gloria y vimos a uno con pinta de músico hablando con dos hombres. Nos miró con extrañeza, como sin saber qué podríamos estar haciendo allí. "¿El Curso de Música Antigua, por favor?" pregunté ansioso. Y os juro que se me cayó el alma al suelo al oír su respuesta:

-Se han ido ya todos.

Creí que me daba algo. Después de recorrer lo irrecorrible, de preguntar lo impreguntable y de localizar lo ilocalizable... ¡todos se habían ido! Bueno, al fin y al cabo era lógico, ya que con tanto follón de autobuses habíamos llegado a las ocho y cuarto, y al parecer la presentación había sido a las seis.

Preguntamos a los pocos que por allí quedaban y encontramos la salvación en Sofía, la encantadora secretaria del curso; ella se ofrecía para llevarnos en su coche.

Dicho y hecho. Dejamos las maletas en el maletero y nos dirigimos a la residencia universitaria. Pasados unos diez minutos, Sofía paró el coche en un lugar extraño. Miré por la ventanilla.

-¿Esto no es la residencia, verdad? -pregunté.

-Sí, ahí es -me contestó ella señalando la portezuela de un edificio.

-¿Esto no es, verdad? -repetí de nuevo, pero ahora un poco desesperado.

-Bueno, en el folleto informativo se advertía que la residencia era bastante humilde, de ahí su bajo precio.

¡¿Bastante humilde?! ¡Pero si aquello era Harlem!

La "residencia universitaria" en cuestión era un pisito de seis dormitorios localizado en un barrio marginal, una tierra de nadie a caballo entre dos pueblos a las afueras de Lisboa. Me quedé alucinado al comprobar lo que una organización como aquella nos había facilitado. Bueno, al menos se podría dormir allí; "¡Peor lo están pasando en Bosnia!", pensé. Así que entramos en el piso y conocimos a nuestros nuevos compañeros, cuatro portugueses y un francés.

Por fin todo parecía haber acabado. Ya estábamos en "casa". Decidí darme una ducha antes de tomarme el bocadillo que guardaba en la maleta y acostarme enseguida. Pero como aquel no era mi día, nuestro compañero Pedro, el tenor portugués, me comunica que no hay agua caliente en el piso (¡y el fresquito que hacía aquella noche en Lisboa era como para ducharse con agua fría!). En fin, al menos me aguardaba la satisfacción del bocadillo... ¡Pero no! Otro día quizás, pero aquél no: nos habíamos dejado las maletas en el coche de Sofía... Así que nos quedamos sin cena, y de paso sin pijama.

Quinta dos Zagallos. (Dibujo de Javier Parra, Salamanca)

Yo ya no tenía fuerzas para nada, así que me despedí de mis compañeros y me fui a dormir. Pero, por si alguno de vosotros albergaba aún dudas de lo desastroso que fue aquel día, tengo que decir que al ir a bajar la persiana me quedé con la cuerda en la mano: estaba rota. Sin pijama y sin persiana. Y no creáis que eso me molestó, ¡qué va! A mí ya todo me daba igual. Me metí en la cama con la esperanza de que aquel día no se volviera a repetir en mucho tiempo y con la sensación de que allí no me esperaba nada bueno.

Me equivoqué.

-LA MAÑANA-

Exceptuando el viernes, que fue día libre y pudimos ir a Lisboa, todos los días se desarrollaban de igual manera.

Las clases empezaban a las diez de la mañana. Los

"privilegiados" que tenían coche, o los que vivían en el Hotel o en la Casa de Huéspedes tenían la oportunidad de levantarse más tarde. Nosotros lo hacíamos a eso de las ocho y media. De eso se encargaba nuestro amigo Nicolás, el francés, que no se olvidaba de hacer sus ejercicios vocales matutinos. Después de tomar unas cuantas galletas salíamos al encuentro del autobús, que oficialmente llegaba a las nueve (y que en la práctica tenía un horario de llegada bastante más aleatorio).

Aproximadamente a las nueve y media ya estábamos en el local del curso.

En la media hora que nos sobraba antes de comenzar las clases podíamos aprovechar para tomar un café, hacer relaciones públicas, apuntarnos en Música de Cámara, estudiar,...

Con las diez llegaba la hora de la clase. Era entonces cuando Peter, nuestro profesor de flauta de pico y *traverso* barroco, dejaba de charlar con nosotros y entraba en el aula 3, una acogedora habitación blanca con chimenea, medio en obras y alejada del resto de las clases.

-LA CLASE-

Éramos unos veinte alumnos, de lugares tan diferentes como Salamanca, Oporto, Padua, La Haya, Colonia o Luxemburgo.

El primer día hicimos un examencillo para ver quiénes serían admitidos como alumnos activos. La verdad es que los españoles no tuvimos mucho éxito, ya que la competencia era bastante grande, y los nórdicos, que no se ponen nerviosos ni a la de tres, tenían un nivelito la mar de simpático.

Por cierto, hubo una gran controversia con el tema de los que habían sido admitidos por el simple hecho de haber mandado una cinta con anterioridad (independientemente del nivel del alumno). Y es que desde luego había cada uno... por ejemplo, a una de las alumnas activas, una alemana muy simpática, la llamábamos "la del jamón", porque la chica era muy maja, pero, tal y como tocaba, tendría que haber mandado algo más que una cinta...

El comienzo de la clase era un tanto anárquico. Allí no había ni planificación ni orden, ni nada de nada; simplemente, Peter preguntaba quién quería tocar, y el que estuviese dispuesto en aquel momento, daría la clase.

Las clases eran, por lo general, amenas (aunque dependía muchísimo de quién tocara y qué tocara). Casi siempre consistía en el perfeccionamiento de obras archiconocidas como la *Partita en La m.* de Bach, las *Fantasías* de Telemann o las *Variaciones* del "Der Fluyten-Lusthof" de van Eyck. Sin embargo, un par de clases las dedicamos a aspectos histórico-teóricos y sobre todo técnicos, tanto en conjunto como individualmente. Debo reseñar que fue de agradecer que Peter se molestara en irnos corrigiendo uno por uno, incluso a los que teníamos un nivel más bajo o simplemente no éramos alumnos activos.

Lo más destacable de la forma de enseñar de Peter era cómo sentía cada una de las obras que sus alumnos interpretaban, a las que les daba alas con sus gestos, sus posturas y, sobre todo, con los bajos continuos que a veces, sobre la marcha, improvisaba con su voz. Hay también que señalar que él siempre estaba predispuesto a todas y cada una de las formas de tocar de sus alumnos, pues eran notables las diferencias en la manera, en la "idea" de tocar de cada alumno, dependiendo de su lugar de procedencia. De todos modos, a mí, personalmente, me gustaba mucho más oírle tocar.

En cuanto al nivel de la clase, no era tan fiero el león como lo pintaban. Cuando llegué pensaba que era el último mono de la clase, pero a medida que fueron transcurriendo los días me fui dando cuenta de que la gente no tocaba tan bien como yo pensaba, y de que en realidad, cuanto más se lo creía uno, mejor tocaba. Lo único que hace falta es echarle cara y no subestimarse con respecto a gente que, por la tradición flautística de sus países o por lo que sea, deben, en teoría, tocar mejor. Y esto, para mí, es lo más importante que da un curso de música: confianza. (Sin contar con las ganas de estudiar que

Peter Holtslag dando clase a Vicente Parrilla

te entran para llegar al año siguiente diciendo: "¡Aquí estoy yo!".)

Pero volviendo a la rutina de la clase, sobre las once teníamos un descanso para tomar un café y una chocolatina, que dicho sea de paso, era lo único que era gratis en el curso (aparte de unas galletas marmóreas que duraron toda una semana). Media horita y, ¡hala!, a clase otra vez.

En fin, que resumiendo se puede decir que las clases estaban bastante bien, sólo había un punto que me chocaba un poco: se daban en inglés. Y lo peor de todo era que *todos* los alumnos extranjeros lo hablaban fluidamente, y claro, cuando el bueno de Peter hacía un chiste todo el mundo se reía menos Vicente y yo. Incluso cuando a él le tocó dar clase necesitó la colaboración desinteresada de Magdalena, la alumna catalana, como traductora simultánea. (¡Y es que para ser músico no hay más remedio que aprender inglés!)

-EL ALMUERZO-

Cuando el reloj marcaba la una, las barrigas comenzaban a dar guerra. Era entonces cuando tenías que esperar una larguísima cola para ir cogiendo la comida del autoservicio que había en aquel pequeñísimo y recién restaurado comedor. La comida no era precisamente una maravilla (casi nunca había carne), pero esto se compensaba con los riquísimos postres que nos preparaban cada día. Claro, que esto una vez resultó un chasco, porque una familia de hormigas acuáticas consiguió zambullirse en la macedonia que habían preparado, así que no es de extrañar que aquel día no se acabara la macedonia. Y por cierto, ¡cuántas hormigas había en Almada! Un día, estando tocando una cantata de Telemann en una glorieta cercana al jardín, vi que Pedro, uno de los portugueses, hacía gestos raros y no paraba de soltar pitos con el fagot. Teníais que haberlo visto dejando de golpe el fagot y soltando tacos en portugués mientras se quitaba unas pocas hormigas de debajo de su camisa.

Así que, ya con la barriga llena, te caía la tarde encima.

-LA TARDE-

Y sin haberte dado tiempo a digerir el último bocado de flan, empezaban las clases de cámara. Unos días llegué a tener tres clases seguidas, y otros ninguna, así que, como veis, dependía de lo activo que uno se sintiera el día anterior al apuntarse en la lista de Música de Cámara.

Las clases se repartían entre todos los profesores, por lo que un día aprendías de un flautista, otro de un violagambista, otro de una soprano, etc. Y de esta forma podías coger nuevas ideas, nuevos puntos de vista, al no recibir clases siempre de la misma persona.

En una de estas clases viví el momento musical más maravilloso de toda mi vida. Fue dando clase con Jill, la profesora de canto. Estaba tocando *Será quel zorno may* de Matteo da Perugia con Vicente y Nicolas, el contratenor francés. Total, que lo tocamos una vez para que Jill lo oyera, y cuando terminamos va y nos dice que esta obra no la podemos tocar con dos flautas dulces barrocas porque, además de que tapamos al cantante, el sonido de éstas es demasiado nasal. Según ella necesitábamos flautas de afinación pitagórica (o algo así). En cualquier caso, dicho esto le pidió a Vicente que no tocara esta vez, que ella iba a cantar la voz superior (como hace en un disco con MALA PUNICA)...

Y fue éste el momento al que me refería. Fue increíble. No os podéis imaginar cómo me sentía al estar tocando con uno de mis ídolos. Era como jugar un "dos contra dos" con Michael Jordan. Yo ya no sabía si estaba tocando la flauta, si era ella quien tocaba o si yo estaba cantando -¡no podía intentar afinar porque ella se afinaba sola!-. Vicente me quería matar de envidia al acabar la clase... Momentos como éstos hacen que ir a cursos como el de Lisboa merezca la pena.

Los días que no teníamos nada que hacer, o nos poníamos a estudiar por nuestra cuenta o nos sentábamos en las mesitas del porche a escribir postales, contar cotilleos musicales o charlar un rato... en general a hacer amigos.

A veces conseguías un aula y ensayabas con alguien por gusto, como aquel día en el que estaba tocando con Júlio, el clavecinista portugués, una *recercada* de Ortiz y entró Peter, mi profesor, en la habitación, como atraído por la flauta de Hammeling. Me preguntó si iba a tocar esa pieza al día siguiente en clase y tuve que refrescarle la memoria diciéndole que no era alumno activo (achaquémosle el despiste al calor del verano...).

Poco después, sobre las seis de la tarde o así, era hora de volver a la residencia (siempre y cuando no hubiera concierto). El autobús nos llevaba de vuelta -si lo cogíamos a tiempo- y ya nos quedábamos allí el resto de la tarde.

Por la noche nos íbamos a cenar a una hamburguesería de Caparica. Por suerte "o Pedro" tenía coche, pues si no, nos hubiéramos quedado todos los días sin cenar (porque cualquiera se atrevía a pasear por el barrio a esas horas...).

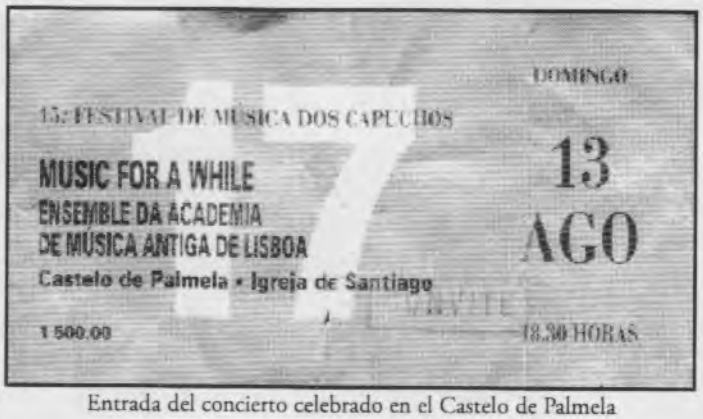
Un par de noches nos montamos una fiestecilla en la residencia con las niñas del piso de Susana, Nerea, Esther, Andrea y Su-Chen, y en la Casa de Huéspedes donde vivían Valle, Catarina, Magda y Ulrike. Era estupendo conocer la forma de ser y las tradiciones de la gente de otros países. Una vez, por ejemplo, nos fuimos turnando para cantar una canción típica de cada una de nuestras tierras (y, por supuesto, no faltó el baile por sevillanas con el que Valle y yo cumplimos como buenos andaluces). Incluso la patrona de la casa, doña Flora, que había sido cantante de joven, nos cantó en compañía de su hija unos fados preciosos que jamás olvidaré.

Lo que sí podéis dar por seguro es que a estas horas de la noche uno se acuerda de todo menos de música antigua...

-LOS CONCIERTOS-

Pero para eso están los conciertos.

Durante el curso asistimos a varios. El primero de todos fue en la propia Lisboa, en un alucinante palacio que había sido habilitado como sala de conciertos, y donde los intérpretes eran tres profesores del curso: Peter Holtslag (flauta de pico y *traverso*), Reiner Zipperling (viola *da gamba* y violonchelo) y Ketil Haugsand (clave). El concierto estaba centrado en la música alemana de principios del XVIII. Aunque la acústica no ayudó en demasía y a pesar de los titubeos iniciales de Peter, el concierto no resultó mal, aunque sí un poco pesado debido a lo específico del programa. Pocos días después tuvo lugar otro concierto en la Iglesia de Santiago del impresionante Castelo de Palmela, al sur de Lisboa. Aquí participaron casi todos los profesores y puedo asegurar que fue uno de los mejores conciertos a los que he asistido en mi vida, no sólo por la calidad de la música, sino por todo el ambientillo que lo rodeaba, "eso" que hace que un concierto sea especial. El título del concierto era "Un século de música inglesa emtorno de Henry Purcell" donde se interpretaron obras de Farnaby, Locke, Simpson, Hume, Blow y el propio Purcell. Además de los profesores que tocaron en el anterior concierto, en éste también participaron Jill Feldman (soprano) y Richard Gwilt (violín). Aunque todos estuvieron fantásticos, la actuación de Jill fue memorable, sobre todo en obras tan simpáticas y aparentemente sencillas como *The Plaint* o *Music for a While* de Purcell. Peter también se salió, llegando incluso a superar al violín en muchos momentos y demostró lo que se puede hacer con una flauta de pico bien tocada. También estuvo muy bien Ketil en la *Fantasia* de Farnaby para clave solo. Por cierto, qué cachondeo nos trajimos con Ketil con el fallo en el programa (ponía que era soprano en vez de clavecinista). Y a todo esto se le unió el completísimo aunque humilde programa de mano, que más que un programa era una enciclopedia de música inglesa barroca. En fin, simplemente inolvidable.



Entrada del concierto celebrado en el Castelo de Palmela

Tuvimos también la oportunidad de asistir a una actuación del, según creo recordar, Ballet Nacional de Holanda, esta vez en Setúbal. Aquí, por cierto, fuimos víctimas del más flipante y cutre de los desastres organizativos: cuando nos disponíamos a volver a casa, Sofia, la secretaria del curso, nos comentó, como lo más natural del mundo, que no había sitio suficiente en el autobús en el que habíamos venido. En un primer momento nos pareció paradójico, pues todos habíamos cabido al venir; pero luego nos percatamos de que parte del autobús estaba reservada para los propios bailarines del ballet. Hubo entonces una espantada general en busca de medios de transporte. Algunos llegamos a tiempo al autobús y pensamos que nos habíamos salvado a tiempo de la quema, pero nos salió el tiro por la culata porque cuando volvimos nos dejaron en medio de la autopista, a unos mil metros de la residencia, porque -según decían- tenían que llevar a los del ballet al centro de Lisboa y, claro, les venía muy mal dejarnos en casa... Increíble... Y cosas como ésta pasaron más de una vez a lo largo del curso.

Y hablando de organización, Richard, el encargado de música de cámara que organizaba el concierto de alumnos del último día, lo hizo tan bien que más de la mitad de los alumnos de cámara se quedaron sin actuar, mientras otros lo hicieron hasta cuatro veces.

Con este concierto se estaba acercando el final...

-LA DESPEDIDA-

Y llegó la hora de irse.

Fue la peor parte de nuestra estancia. El último día tienes una mezcla de sentimientos tremenda: por un lado tienes ganas de volver a tu tierra para estar con los tuyos, y además estás ya un poco cansado de tanto ajetreo; pero por otro lado quieres quedarte haciendo lo mismo por lo menos cinco o seis días más. Y lo que resulta un poco más triste; no volverás a ver a tus amigos, posiblemente nunca. Prometes recurrir al recurso de la carta y el *christmas* en Navidad, pero en el fondo te sientes hecho polvo aunque quieras hacer creer lo contrario.

El último día hubo más de uno que no pudo aguantar la despedida. Javier, el salmantino, llegó incluso a despedirse cinco veces; se despedía y volvía al rato para despedirse otra vez.

Y era verdad, algo te impedía irte...

Esa madrugada en el autobús, de vuelta a casa, os juro que no entendía cómo Vicente podía dormir en su asiento, mientras yo era incapaz de dejar de pensar, de darme cuenta tarde, en lo bien que me lo había pasado durante esos diez días en Lisboa.❑

ENTRE PITOS Y FLAUTAS

- ¡Oiga, Flaustino, qué bonica que está quedando la revista!
- ¿Qué revista?
- Es que todavía no tiene nombre.
- Pues si no tiene nombre no me la compro.
- Venga no sea usted así, le podemos poner un nombre.
- ¿Y cómo la llamamos?
- Se puede llamar "Pan", como el Dios griego que inventó la flauta.
- Querrá decir el que la descubrió.
- Tanto da.
- ¿Y cómo sé yo que fue él quien la descubrió?
- Porque lo dijo Brujen.
- Ah, entonces podría ser.
- ¿Qué tal "Rompesilencios"?
- Por aquello de que rompe los silencios, ¿no?
- ¡Uy! Pues no lo había pensado.
- Nada, nada.
- Dicen que quieren ponerle "El Dulce Pico".
- ¿Pero eso no es un poema de Gloria Fuertes?
- No sé. Pregúnteselo al Aventura Rico, Rico, que cuentan que además de músico es poeta.
- Hay que ponerle un nombre que esté ligado musical e históricamente a la flauta de pito.
- ¡Ya está! ¡Pongámosle "Cenzontle Mañanero"!
- Mire, yo ya no sigo buscando, que me está empezando a doler la cabeza.
- ¿Y qué hacemos entonces?
- Que la llamen por su nombre, que para eso es una revista de flauta de pito.
- Ahora ya sí que es una buena revista.
- Ya sólo falta comprarla.
- Pues me han contado que si te hacen una entrevista te permiten suscribirte desinteresadamente.
- ¡Qué poca seriedad, compañero!
- Negligencia.
- Por eso a mí me gusta más el boletín, que es más taxativo.
- ¿Cuál, el Boletín de Bloc?
- No, no. El B.O.E.
- Ah, ya.
- Pues hablando de Europa, ayer me escribió mi amiga Andreen desde Colonia.
- ¿Colonia, la de la camerata y el Schnadie? ¿Esa que huele tan bien?
- La misma.
- Buen sitio, ese.
- Pues me cuenta que ha dado allí un cursillo ese tal Pedroff Mermeladorff, el de las Batallas Púnicas; y están encantados con él.
- ¡Toma, claro! Si todo el mundo dice que es el más mejor.
- ¡Hombre, no es para tanto! Yo soy de los que piensan que como el potaje nacional, nada.
- Eso, potaje.
- Pues yo me quedo con Don Mariano.
- ¿Quién, el primo hermano de Mariana Verduguen?
- No, no. Otro mucho más polifacético.
- Ah, ya.
- Hablando de producto nacional bruto, me han contado que en Sevilla se han inventado una orquesta barroca del quince.
- ¿Del siglo quince?
- No, no. Del veinte.
- Ah, sí; la del sargento.
- Me dicen que fue un éxito.
- Claro, es barroca y eso.
- El solista de flauta era el de la Peña.
- ¿Pero ese no es uno calvo que juega donde los *Boletines F.C.*?
- No, hombre, no. Yo me refiero al de la Peña "el Bar"
- ¿Y dónde he oído yo ese nombre antes?
- No sé. Búsquelo en la revista "Diferencias", que hay una lista muy amena. Seguro que lo encuentra.
- ¡Buf, no! ¡Jamás! Que buscar un nombre en esa lista es más sufrido que tocar el Do menor con una subcontrabajo en Fa.
- Pues si no lo busca, usted se lo pierde.
- Pues eso.
- Oiga, ¿qué va a hacer usted este verano?
- Me voy a Nueva York, a los Gay Games.
- ¡Ah, con la International Gay and Lesbian Baroque Orchestra!
- Sí. Me han dicho que tocar en esa orquesta te abre muchas puertas.
- Pues yo me voy a Daroca.
- ¡Ah, donde los serpentones!, ¿no?
- Eso.
- Pues nada, compañero, nos vemos después del verano.
- Buen viaje.

Flaustino

PETICIONES / COMPRA VENTA

NECESITAMOS repertorio original de flauta de pico y guitarra de música contemporánea. No queremos partituras, sólo una pequeña base de datos como, autor, título y editorial. Escribir a Vicente Balseiro, Conservatorio Superior de Música de Salamanca, c/ Cuesta del Carmen 5-7, 37002 Salamanca

VENDO dos *Suites* (una en Do M. y otra en Sib M.) de Matthew Locke. Las dos primeras voces se pueden tocar con flauta de pico, violín u oboe, la tercera con viola. El bajo continuo está realizado para clavicémbalo, aunque también se puede tocar con violonchelo o bajón. Si alguien está interesado que llame a Consuelo Arredondo. Tel. (93) 3465151

TEST FLAUTÍSTICO

1· ¿Cuál de estos nombres no corresponde a la flauta de pico?

- Flauta recta
- Flauta a bisel
- Flauta alemana
- Flauta inglesa
- Flauta de punta

2· ¿Qué tratado antiguo define la flauta dulce como "instrumento de los de viento, que se compone de cañón cylindrico con un orificio largo y angosto por la parte que se pone en la boca, y una ventanilla cerca de él con la superficie esquinada y oblicua, y varios agujeros hacia la parte inferior, los quales se tapan y destapan con los dedos para formar los puntos de la Música"?

- *Diccionario de Autoridades*
- *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos...*
- *Theatrum Instrumentorum*
- *Declaración de instrumentos musicales*
- *Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y más usuales como son la Guitarra, (...), Flauta Travesera, Flauta Dulce, y la Flautilla...*

3· ¿Cuál de estas maderas no fue utilizada en la construcción de flautas de pico en el pasado?

- Boj
- Ébano
- Arce
- Ciruelo
- Pino

4· ¿En el foso de qué castillo fue encontrada la flauta medieval más antigua que ha llegado hasta nuestros tiempos, conocida como *flauta de Dordrecht*?

- Castillo de Camelot
- Castillo de Merwede
- Castillo de Fenis
- Castillo de Sant'Angelo
- Castillo de Altona

5· Esta flauta soprano en *do*, que al parecer data del siglo XIII, se encuentra en un importante museo europeo. ¿Cuál es el nombre de dicho museo?

- Kunsthistoriches Museum de Viena
- Accademia Filarmonica de Bolonia
- National Gallery of Scotland
- Gemeentemuseum de La Haya
- Museo del Louvre de París

6· ¿Cuál es el autor de la importante colección de *Ricercate, passagi e cadentie per potersi essercitar nel diminuir*, publicado en 1558?

- Giovanni Bassano
- Aurelio Virgiliano
- Silvestro Ganassi
- Silvio Berlusconi
- Antonio Bertali

7· ¿Cuál de estos autores no ha abordado la flauta en sus tratados?

- Sebastian Virdung (1511)
- Martin Agricola (1529/1549)
- Diego Ortiz (1553)
- Philibert Jambe de Fer (1556)
- Michael Praetorius (1620)

8· ¿Qúe músico definió en 1913 la flauta de pico -aunque parezca paradójico- como una "flauta travesera de pico"?

- Arnold Dolmetsch
- Curt Sachs
- Hugo Riemann
- Edgar Hunt
- Igor Stravinsky

9· ¿En qué tres partes se divide una flauta barroca estándar?

- Cabeza, cuerpo y cola
- Bisel, cuerpo y pabellón
- *Voicing*, cilindro y pabellón
- *Voicing*, cuerpo y pabellón
- Cabeza, cuerpo y pabellón

10· ¿Qué importante compositor de nuestro siglo dedicó una *mañana* a la flauta de pico durante *una jornada musical* en Plön?

- Béla Bartok
- Paul Hindemith
- Xavier Montsalvatge
- Alban Berg
- Pierre Boulez

M.C.M.

Soluciones del Test Flautístico
1 Flauta alemana; 2 *Diccionario de Autoridades*; 3 Pino; 4 Castillo de Merwede; 5 Gemeentemuseum de La Haya; 6 Giovanni Bassano; 7 Diego Ortiz; 8 Curt Sachs; 9 Cabeza, cuerpo y pabellón; 10 Paul Hindemith

Noticia biográfica de los autores de este número

Vicente Balseiro. Catedrático de Flauta de Pico del Conservatorio Superior de Música de Salamanca. Miembro del grupo "Los Goliardos" y del "Dúo de Flauta de Pico y Guitarra" junto a Pablo Barón.

Mª Ángeles Barrallo Fernández es Profesora de Flauta de Pico del Conservatorio de León. Miembro de los Grupos "Tarantella" y del "Dúo Barroco de León" con Héctor Guerrero, clave.

Manuel Castellano Muñoz estudia flauta de pico y violín en el Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo" de Sevilla, y Biología en la Universidad de Sevilla. Es miembro de los grupos "Musica Mensurata", formado por dos flautas de pico, viola *da gamba* y laúd y "Cuarteto de Flautas de Pico Doulce Memoire". Manuel Castellano es ***Flaustino*** y M.C.M.

Joan Izquierdo. Nacido en Barcelona en 1966, finaliza sus estudios de flauta de pico en su ciudad natal en 1988. Estudia en el Sweelinck Conservatorium de Amsterdam con Walter van Hauwe, donde obtiene el diploma de Profesor Superior (DM) en 1993 y el de Solista (UM) en 1994. Recibe becas de la fundación Caixa de Barcelona y del Ministerio de Cultura. Premiado en la "7ª mostra de joves solistes i grups de cambra" del "Institut Català de Serveis a la Joventut" (1991), y en el "Concurso Permanente de Jóvenes Intérpretes 1991" de Juventudes Musicales de España.

Forma parte de diversos conjunto de música de cámara con los que aborda repertorios y estilos muy diversos participando, desde la "Muestra Nacional de Música de Cámara" 1990 del "Instituto de la Juventud" y los ciclos de conciertos de Juventudes Musicales, a eventos como el "XXII Festival Internacional Cervantino" (México), el "1r Festival de Música del Segle XX" (Barcelona), el festival "Punto de Encuentro III" de la Asociación de Música Electroacústica de España (Madrid), el "XVIII Festival de Música Antiga" de la Fundación "la Caixa" o el "Aujord'hui Musiques 1995" de Perpignan.

Guillermo Peñalver toca la flauta de pico y la travesera barroca. Pertenece a los grupos "Poema Harmonico" y "Cuarteto de Flautas de Pico Extramundi". Es Profesor de Flauta de Pico del Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo" de Sevilla. Es fundador y editor de la REVISTA DE FLAUTA DE PICO.

Paul Richardson nació en los E.E.U.U., en la ciudad de Memphis. Una vez terminada su carrera en la Universidad de Tennessee se trasladó a Madrid, becado por el gobierno americano. Estudió flauta de pico con Mariano Martín en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. En el año 1979 funda el "Cuarteto Aulos", grupo enfocado hacia el repertorio de flauta de pico, centrándose en la música renacentista y barroca. Ya en el año 1987 estudió construcción de flautas de pico con Alec Loretto, continuándo en años sucesivos encuentros de perfeccionamiento. Simultáneamente ha visitado los museos más importantes de instrumentos antiguos para investigar de primera mano la esencia de los maestros de la época. En el año 1989, junto con su mujer, Ines Martínez, fiel colaboradora, abre su taller en Madrid.

Bárbara Sela es Profesora de Flauta de Pico del Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo" de Sevilla. Toca con los grupos "Cuarteto de Flautas de Pico Extramundi", "Cámara Palatina" y forma dúo con Alejandro Casal (clave) y con Ignacio Torner (piano). Es fundadora y editora de la REVISTA DE FLAUTA DE PICO.

Añadidos al *Directorio de Flautistas Españoles*. Los datos nuevos o alterados sobre el directorio anterior van en cursiva

Anguita Tuñón, Mª José; c/ Conde Gálvez, 6, bajo G, 41013 Sevilla; E. (Cons. Sevilla); percusión (aficionada)

Antich i Albuixech, David; c/ Llevant, *28 1r; 96-1794527; 96-1751870; Agrupació de Música Antiga "Els Afectes"; P. en la Schola Cantorum d'Algemesí y el Institut Municipal Kodáli de Meliana; Tít. de P. Superior de flauta travesera*

Argelaga, Jordi; *P. del Cons. Profesional de Terrassa; Tít. de P. Superior*

Bishton Bueno, Jonathan; c/ Granada, 10, Nerja. 29780 Málaga; E. (Cons. Sevilla)

Bogajo Arias, Natalia; c/ Agoncillo, 24, La Virgen del Camino. 24198 León; E.? (Cons. León)

Casalí Sarasibar, Íñigo; c/ San Fermín, 38, 2º izq.; 31003 Pamplona; E. (Cons. Pamplona)

Cirillo, Agostino; Tel y *fax* 968-283317; *E-mail: aaciril@bbs.mur.hnet.es*

Escalas, Romà; *c/ Isaac Peral, 12, Vilanova. 08800 Barcelona; 93-8156719*

Fernández González, Mª Dolores; c/ Don Criterio, 11, Salteras. Sevilla; 95-5707779; E. (Cons. Sevilla)

García de la Mata Rodríguez, Victoria; c/ San Juan Bosco, 21, 4ºC, 41008 Sevilla; 95-4414979; E. (Cons. Sevilla)

García Ocaña, Elena; c/ Becas, Sevilla; 95-4382766; E. (Cons. Sevilla)

García Rivera, Virginia; c/ José Rodríguez Vila, 21, Carrión de los Céspedes. 41820 Sevilla; 959-426111; E. (Cons. Sevilla)

Gómez Delgado, Juan Carlos; *c/ Cantarranas, 6-1º*

Gustems Carnicer, Josep; c/ Comtes de Bell-lloc, 90, 2n 2ª, 08014 Barcelona; 93-4908030; Cuarteto de flautas "Els Ministrils"; P. de mús. E.U.; Tít. de P. Superior

Izquierdo, Joan; *Dúo de flauta y percusión (Pilar Subirá, percusión), Trío "Subtilior", Quartet de bec Frullato; C., P. de la Escola Municipal de Mús. de Molins de Rei; Tít. de DM y UM (Amsterdam)*

Juárez Salas, Francisco; c/ Antonio Álvarez,18, Estepa. 41560 Sevilla; 95-4279964, 490833; E. (Cons. Sevilla)

Morillo Vera, Ana María; c/ Juan de Oviedo, 6, 2ºA, 41002 Sevilla; 95-4389442; E. (Cons. Sevilla)

Parrilla López, Vicente; *Scheepmakerstraat, 51, 2512 VA Den Haag, HOLANDA (durante el curso); 07-31-70-3830832; E. (Cons. La Haya)*

Paz Sánchez-Cuenca, Fernando; *Travesía María Leonor, 1, 1º*

Segura i Espiell, Glòria; c/ Trías de Bes, 83, Cardedeu. 08440 Barcelona; 93-8462603

Santos Hernández, Francisco Javier, c/ Sánchez Pacheco, 52, 5º, 28002 Madrid; 91-5227488; 91-3305086; Tít. de P. Superior

Torralba, Antonio; *c/ Lineros, 31-C, 14002 Córdoba; 957-485795; 957-487742*

Trujillo León, Antonia; c/ Júpiter, 11, 4ºB, 41003 Sevilla; 95-4417343; E. (Cons. Sevilla)

REVISTA DE FLAUTA DE PICO

nº 6, octubre de 1996

pág. SUMARIO

2 Editorial

3 Opinión: PEDRO BONET, *Algunas consideraciones sobre la enseñanza de la flauta de pico en los conservatorios españoles*

5 CONSUELO ARREDONDO, *FRINGE: Nuevos caminos para nuevos intérpretes. Intercambio de opiniones con Carles Vallès*

ARTÍCULOS:

15 ANTHONY ROWLAND-JONES, *La flauta de pico en el arte catalán. 1ª Parte. Alrededor de 1400: la "invención" de la flauta de pico*

21 JOAQUÍN HERNÁNDEZ, *Problemas de la justa entonación*

23 NOTICIAS:
Trabajo / Concursos / Conferencias / Conciertos / Instrumentos / Libros / Cursos / Partituras / Discos

31 RESEÑAS Y CRÍTICAS:
Libros / Revistas / Conciertos / Cursos / Discos

VARIOS:

38 Cartas y Comentarios

38 Direcciones de editoriales, revistas y productoras discográficas

39 *La Flauta del Alborotador*, por Manuel Castellano

40 Noticia biográfica de los autores de este número

REVISTA DE FLAUTA DE PICO
nº 6, octubre de 1996

Dirección y redacción:
Bárbara Sela y Guillermo Peñalver

Colaboran también en este número: Arquímedes Artal, Patricia Fernández Muñoz, Fernando Gutiérrez del Arroyo, María Martínez Ayerza, Antonio Torralba y Ernesto Schmied

Diseño de portada: José Ángel Sánchez, Osuna, 1995

La dirección de la revista no se hace responsable de las opiniones vertidas por los firmantes

Pedidos y suscripciones a nombre de: Bárbara Sela, c/ Alcázares, 9 1º-I, E-41003 Sevilla.
Fax: 95-4225114.
E-mail: penalver@lix.intercom.es

PRECIOS

Sevilla (sin envío postal)
1 número = 400 ptas.
3 números = 1200 ptas.

España
1 número = 500 ptas.
3 números = 1500 ptas.

Fuera de España
1 número = 600 ptas.
3 números = 1800 ptas.

Ingresar (y enviar resguardo a la revista) a nombre de Bárbara Sela en la cc. nº 3000037241 de la Caja de Madrid (código cuenta: 2038.9843.54.3000037241) o enviar un giro postal al mismo nombre y a la dirección antes citada.

Depósito legal: SE-707-96
ISSN: 1136-4475

EDITORIAL

Dentro de unos días enviaremos por correo una carta a cada una de las personas que aparecen en el directorio de flautistas de pico. Tratamos con ello de tener al día, en la medida de lo posible, los datos sobre los flautistas de modo que el directorio sea realmente fiable y útil. Por eso os pediremos colaboración, no sólo corrigiendo los datos que poseemos sobre vosotros, sino añadiendo también los de otros flautistas que puedan beneficiarse del hecho de figurar en esta lista. Es el momento de reiterar el aviso que formulamos hace algún tiempo: consideraremos que, a falta de indicación expresa en sentido contrario, todas las personas que aparecen en la lista están de acuerdo en figurar en ella. Quizá pueda pensarse que estos reiterados avisos son una exageración, teniendo en cuenta el reducidísimo ámbito de difusión de la REVISTA. Posiblemente, pero nos sentimos en la obligación de hacerlo por un elemental respeto a la privacidad. Creemos, no obstante, que el directorio que publicamos es uno de los mayores beneficios de esta revista. Ejemplos como el del envío de publicidad sobre sus instrumentos, recientemente realizado por nuestro amigo y colaborador Paul Richardson, demuestran que un directorio de estas características puede dinamizar las relaciones y acercar a todos los involucrados en la vida flautística del país. Aprovechamos para ofrecer desde aquí el envío a quien lo solicite, con alguna mínima garantía de uso exclusivamente musical, de las direcciones de los flautistas del directorio en formato de etiquetas, con el fin de facilitar la realización de un envío postal masivo.

En relación con lo anterior, tenemos que advertir también que hemos utilizado, y seguiremos haciéndolo, cartas de lectores de la revista, en su integridad o en fragmentos, para incluirlas en la sección de *Cartas y Comentarios*, cuando nos parecía interesante o importante la difusión de su contenido, excepto en caso de prohibición expresa del remitente.

Agradecemos sinceramente todas las colaboraciones de este número; estamos en deuda con Antonio Torralba por su paciente lectura y corrección de las pruebas e inagotable aporte de sugerencias, y con Juan Salas por solucionar los problemas técnicos de impresión. Agradecemos también al Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo" de Sevilla el permitirnos utilizar el escáner del centro.

A raíz del gran número de solicitudes, nos hemos decidido a reeditar los nº 1, 2 y 4, que ya están a vuestra disposición.

Nos congratulamos de las cada vez más numerosas colaboraciones. De hecho, ya tenemos algún material para el próximo número. No obstante, seguimos necesitando vuestra ayuda en colaboraciones tanto en forma de artículos y textos de opinión como en aspectos más puntuales del tipo de críticas de discos, conciertos, partituras, etc. En este momento, solicitamos la colaboración de alguno de vosotros en la traducción de los primeros capítulos (pp. 7-17) del libro *The Recorder. A Basic Workshop Manual* de Adrian Brown, cuya publicación nos ha sugerido el propio autor.

Revista de flauta de pico

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA ENSEÑANZA DE LA FLAUTA DE PICO EN LOS CONSERVATORIOS ESPAÑOLES

Pedro Bonet

Quisiera insistir en el tema que oportunamente abordó Guillermo Peñalver en su artículo "La flauta de pico y el mercado de trabajo" (número 5 de la REVISTA DE FLAUTA DE PICO, mayo de 1996). En particular acerca de nuestro instrumento dentro de las enseñanzas impartidas en los conservatorios españoles.

A lo largo de doce años en los que he impartido enseñanza oficial de flauta de pico (Conservatorio de El Escorial, de Salamanca y Profesional de Madrid), he podido observar que las autoridades educativas tienden a una visión más bien restrictiva de nuestra materia. Pienso que los casos que cita Peñalver en su artículo (El Escorial, Murcia y creo que hay alguno similar como el de Pamplona) corresponden a esta situación. Parece que hubiera cuajado la idea de que la flauta de pico es un instrumento minoritario al que no debe brindarse un desarrollo excesivo, incluso tendiéndose en algunos casos a restringir la ya de por sí exigua nómina de lugares en los que la flauta de pico se estudia con la debida seriedad. Creo que actuando de esta manera se comete un grave error, y que, muy al contrario, deberían crearse plazas de nuestra asignatura en la gran mayoría de los conservatorios, estatales y autonómicos, tanto en Grado Elemental como en Grado Medio y en Grado Superior. Pienso además que ello constituye en estos momentos un objetivo primordial de nuestra profesión, no por el mero hecho de defenderla, aunque ciertamente la situación resulta discriminatoria y ofensiva, sino porque podemos ofrecer mucho a la sociedad y a toda la profesión musical.

Lógicamente, el hecho de realizar los estudios del conservatorio no prejuzga el ser en el futuro profesional a tiempo completo de la materia, aunque sí ha de permitirlo

Estoy de acuerdo con el análisis que se hace en el artículo anteriormente citado acerca de la diversidad de tipos de alumnos que pueden aportar muchas cosas positivas después de pasar por nuestras aulas. De hecho, siempre he sido consciente de que el atender a una serie de alumnos adultos puede revertir positivamente en el nivel de educación musical y en la cultura flautística de nuestro entorno. La mayoría de estos alumnos han estado desarrollando a su vez una función docente, lo que automáticamente ha "rentabilizado" esas enseñanzas individuales, no sólo a través del legítimo afán personal de aprender, sino también "irradiando" la cultura profesional adquirida en el conservatorio a otros círculos mucho más amplios.

Por otra parte, hay un dato del que he oído hablar poco en nuestra aún incipiente y exigua historia de la enseñanza de la flauta de pico: es el hecho del creciente número de solicitudes por parte de niños para poder, en primera opción, comenzar —y, en la mayoría de casos, continuar— los estudios de nuestra especialidad. Hay que mencionar también que las pruebas de admisión están dando un resultado positivo, con unos niños bastante centrados en capacidades y en interés; vienen con enorme ilusión, aprenden con la facilidad inherente a su edad y a sus deseos de progresar en la música, van adquiriendo la técnica necesaria y se van manejando dentro de los lenguajes del Renacimiento y del Barroco como parte importante de nuestra formación, aprenden a distinguir estilos y a ornamentar. Son niños que, por lo general, tienen amplitud de miras, y sus padres suelen tener bastantes preocupaciones culturales. Parece que a ambos les atrae la materia, sin prejuicio de sus características, diferentes en muchos aspectos a las de otras especialidades del conservatorio.

Lógicamente, el hecho de realizar los estudios del conservatorio no prejuzga el ser en el futuro profesional a tiempo completo de la materia, aunque sí ha de permitirlo. En cualquier caso, me parece que esta demanda para estudiar flauta de pico es totalmente lícita, y estoy seguro de que sería general en todo el país si no se ofreciera la especialidad sólo en unos pocos centros. Ello debería ser motivo de reflexión de cara a tomar medidas para la implantación mucho más generalizada de estos estudios. De paso se crearían muchos puestos de trabajo dentro de los tres grados existentes, los cuales se echan de menos en la actualidad para ofrecer al especialista una gama coherente de perspectivas profesionales, y además se potenciarían otros muchos al propiciarse la presencia de personas bien formadas en

otros ámbitos de la educación musical. Los titulados de flauta de pico habrán trabajado también, dentro de los planes de estudio, otras materias complementarias, incluido el piano, lo que, junto a su especialidad, les ha de capacitar para desempeñar las más diversas funciones dentro de la educación musical. Ello puede aportar mucho aire fresco a los ámbitos formativos a los que se incorporen, incluida la enseñanza de otras materias en el conservatorio, debido a la sólida visión interpretativa histórica y a las preocupaciones culturales que son afines al flautista de pico.

De alguna manera podemos pensar que el mundo musical se ordena por sí solo, ya que cada cual, partiendo de una misma base, lo elabora hasta uno u otro punto y siente su inclinación natural más en uno u otro sentido. El hecho de obtener la titulación —y muchos alumnos que no llegan a ello aprovechan no obstante su tiempo de permanencia en las aulas de una forma perfectamente válida— no significa que todo el mundo tenga la misma vocación. Y ello no tiene por qué ser a través de frustraciones y resquemores, sino sencillamente buscando la parcela en la que uno se puede sentir más a gusto para su realización profesional. No se trata sólo de conciertos y/o enseñanza, pues hay un abanico amplio de facetas, en ambos campos, con las que se pueden hacer muchas combinaciones.

Creo que los flautistas de pico debemos ser conscientes del enorme campo de acción que abarca nuestro instrumento. Podemos estar orgullosos de ello, y debemos, a la vez, estar precavidos ante posibles visiones minimalistas de nuestro trabajo. Porque frente a la tradicional dedicación a "un" instrumento, el "moderno", y a su estudio solístico más o menos ilustrado, resulta que nosotros tenemos que ser también musicólogos a un nivel elevado, debemos tener un nivel solístico cada vez más demandante, ello con instrumentos no sólo de diferente tamaño, sino también de tipologías, digitaciones, técnicas y ámbitos expresivos diferentes y, además, puestos a desarrollar la materia, debemos conocer de una forma práctica y específica la interpretación de la música medieval, renacentista, barroca, moderna y contemporánea, todo ello a partir de mucha investigación, desarrollo de la creatividad y de capacidades efectivas que incluyen en un alto grado el arte de la improvisación dentro de cada estilo. Es verdaderamente mucho trabajo, y de hecho cabe, y se da, una especialización mayor en una u otra parcela, razón por la que en algunos conservatorios suizos contratan a diferentes profesores de flauta de pico según el repertorio a tratar. Todo esto es quizás evidente, aunque los flautistas de pico hemos dado aún poco a conocer la amplitud del ámbito de trabajo que abarcamos.

Deberíamos preocuparnos activamente de que a nuestro instrumento se le dé el trato correcto en los conservatorios españoles. A partir de allí podría generalizarse de forma natural el buen uso de nuestra especialidad en todos los ámbitos, interrelacionándose estos estudios con muy diversos puestos de trabajo en la enseñanza, de la que razonablemente dependemos, al menos en una parte, para nuestra subsistencia. En pos de estos objetivos, y de cara a darles visos de realidad a las gestiones que para ello deberíamos emprender, propongo que formemos una asociación española de flautistas de pico. Creo que, para lograr una operatividad, convendría simplificar al máximo los trámites, y puesto que en la actualidad la REVISTA DE FLAUTA DE PICO representa la iniciativa más seria de crear un nexo dentro de la profesión, pienso que sería práctico coordinar la creación de esta asociación a partir de la existencia de la REVISTA, dando quizás la posibilidad opcional de ser miembro de aquélla con una mínima cuota adicional a la suscripción de ésta, pues en el fondo los objetivos perseguidos por ambas serían bastante similares. Evidentemente, habría que dar unos mínimos pasos burocráticos para tener una entidad legal, y también hacer unos estatutos, los cuales en mi opinión deberían reflejar el objetivo primordial de aglutinar de forma representativa al colectivo, de cara a tratar, interna y externamente, las materias que le son propias.

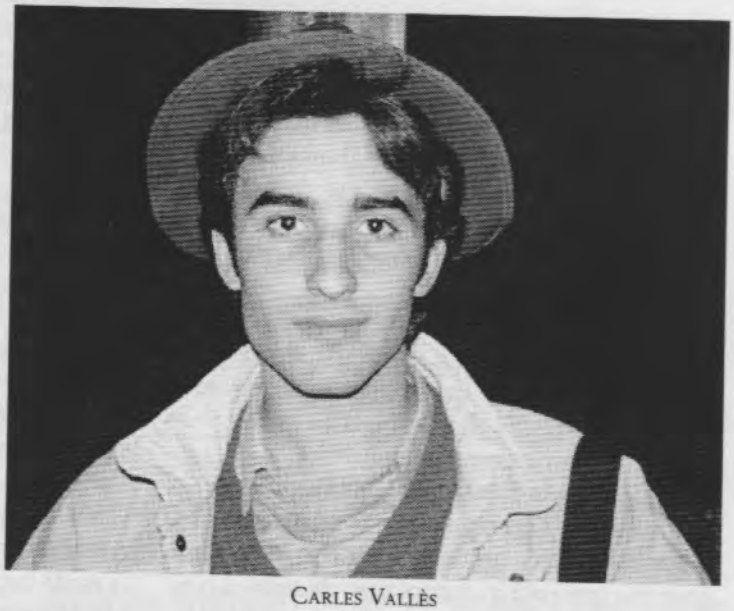
> ... propongo que formemos una asociación española de flautistas de pico

También propongo que, en un plazo no demasiado alejado (quizás para la próxima primavera), hagamos una convención de flautistas de pico para hablar en particular de éste y otros problemas. Se podría también simplificar al máximo la celebración de este evento, ya que sería suficiente para ello coordinar unas ponencias y temas de trabajo, disponer de un local donde juntarse y de una lista de hoteles y alojamientos de la ciudad donde se decida llevarlo a cabo, siendo fácil desplazarse un fin de semana a uno u otro lugar de España con el fin de hablar de nuestras problemáticas comunes. En cuanto al tema de la situación de nuestro instrumento en la enseñanza, creo que de esta convención podrían salir una o varias comisiones representativas que tratasen seriamente el asunto con quien competa, dándole un seguimiento a esta cuestión importante.❐

FRINGE: Nuevos caminos para nuevos intérpretes
Intercambio de opiniones con Carles Vallès

Consuelo Arredondo

Por primera vez hemos podido disfrutar en Barcelona de una serie de conciertos paralelos al XIX Festival de Música Antigua que se ha celebrado del 17 de abril al 8 de mayo. En el folleto de difusión del FRINGE se expone el propósito de esta nueva iniciativa: ofrecer a todos los jóvenes músicos interesados en la música antigua interpretada con instrumentos originales y criterios históricos la oportunidad de participar en el Festival. La idea viene de lejos: hace casi medio siglo un grupo de músicos decidió, ante la imposibilidad de verse incluidos en el programa oficial del Festival de Edimburgo, invadirlo con su música en escenarios improvisados en las calles. Esta acción tomó el nombre de *Fringe* (al margen), y desde entonces sigue celebrándose de forma estable. Su fama ha conseguido atraer a los programadores de conciertos en busca de intérpretes.



Carles Vallès

En el mismo folleto se puede leer lo que la organización ofrece a los participantes:
- Escenarios.
- Inclusión de los conciertos del FRINGE en la programación oficial del Festival.
- Anuncios en prensa.
- Invitación a agentes artísticos del país.
- Instrumentos de teclado en caso de necesidad.
- Alojamiento en Barcelona.

Los conciertos se celebraron en varios patios y plazas del casco antiguo y cada grupo tuvo la oportunidad de interpretar su programa tres veces en tres lugares diferentes. Hubo grupos de características muy variadas, aunque el más interesante para la REVISTA DE FLAUTA DE PICO, desde mi punto de vista, fue el formado por dos jovencísimos músicos: Carles Vallès (flauta de pico) y Jordi Armengol (espineta). Su programa incluyó música de Leoni, Fontana, Corelli, anónimos ingleses, D. Purcell, Telemann y J.S. Bach.

Consciente de que esta iniciativa podría tener algún interés para los lectores de esta revista, se me ocurrió entrevistar a Carles Vallès sobre cuestiones relacionadas con el FRINGE y con la flauta de pico en general; propuesta a la que accedió amablemente. El resultado es esta conversación que tuvo lugar el 5 de mayo, aprovechando el intermedio de un ensayo en casa de M.A. Tormo, "eminente tiorbista".

Carles Vallès i Castelló nació en Esplugues de Llobregat, Barcelona, en 1977. Empezó sus estudios musicales a los 6 años. Desde 1991 ha dado conciertos como solista con distintas formaciones de cámara y diferentes orquestas en Cataluña, Italia y Alemania. En el mismo año empieza en el campo de la composición. En 1994 crea, junto a Jordi Armengol, el grupo "The flying horse", el cual tomaría parte en el *Fringe* del Festival de Música Antigua de Barcelona, grabándose el programa del mismo con Catalunya Música en 1996. Recientemente ha creado el ensemble vocal-instrumental "Flumen Musicae". Sus profesores de flauta de pico han sido Gonzalo Ferrari en Barcelona —donde en 1994 obtuvo el Título de Profesor Superior en el Conservatorio—, y Pedro Memelsdorff en Bolonia (Italia).

CONSUELO ARREDONDO- **Para empezar con un poco de alegría, una pregunta que en cierta ocasión oí a un profesor: "Con tu talento musical, ¿cómo es que sólo tocas la flauta de pico?"**

CARLES VALLÈS- (*Risas.*) No sé; eso de "sólo" es muy fuerte, ¿no?

C.A.- **Parece que sólo se pueda tocar el piano...**

C.V.- Yo también he sido una víctima del piano. Cuando empezaba a estudiar todo el mundo decía que era tan importante, que... bueno, caí un par o tres de años y luego ya lo dejé porque era... ¡profundamente aburrido!

C.A.- **¿Estará la flauta algo devaluada?**

C.V.- Bueno, yo creo que aquí por supuesto... Y por los mismos músicos, sin ir más lejos. Hace poco me presenté a un concurso de música contemporánea en Manresa, y ahí nos quedamos... en la primera fase. Preguntamos al jurado qué le había parecido y... "sí, muy bien, está muy bien esta clase de música, el repertorio y tal; pero es que, claro, una flauta... al lado del violín, del clarinete y de la flauta travesera..." Primero, claro, un sentimiento de rabia, ¿no? Porque dices: "Joder, pero si es una maravilla de instrumento, y eres tú que no lo conoces, imbécil..."

C.A.- **Claro... Porque cuántos pianistas envidian las posibilidades expresivas de la flauta y te lo dicen así... pero bueno; ...y como tu concierto me ha parecido uno de los mejores entre los tres o cuatro que más me han gustado, quería —ironías aparte— saber tu opinión sobre la iniciativa de FRINGE.**

C.V.- Yo creo que no está mal; por algo hay que empezar, ¿no? Porque ya sabemos cómo está la cosa de la música antigua, la flauta de pico, dar conciertos, abrirse camino en la vida profesional...

C.A.- **¿Cómo te enteraste de la existencia de FRINGE?**

C.V.- Pues por un folleto que me llegó de rebote.

C.A.- **¿Qué pasos has tenido que dar para participar?**

C.V.- Primero convencer a mi acompañante, porque él es pianista y esto de los concursos no le gusta mucho... y le daba mucho respeto lo del clave.

Luego hicimos una grabación deprisa y corriendo con mi profesor, Gonzalo Ferrari, que tiene un estudio. Tuvimos que ir a Rubí a buscar una espineta para llevarla al estudio y fue todo rapidísimo. Luego escribí un currículum, un programa, lo presentamos y nos eligieron.

C.A.- **¿Qué te ha parecido la experiencia de tocar al aire libre y las condiciones ambientales?**

C.V.- Bueno, el primer concierto, aunque volaron algunas partituras, no fue nada... porque por la tarde fue un huracán; o sea, porque me lo sabía de memoria, pero las partituras volaron todas. El tercero fue en un sitio muy bueno: en el Arxiu de la Corona d'Aragó, con una acústica y una reverberación justa; muy cómodo.

C.A.- **En un concierto de *traverso* y tiorba, en la plaza de St. Felip Neri, sonó a la vez un concierto de carillón y tenora, el órgano de la iglesia vecina y el follaje de un árbol inmenso en el centro de la plaza azotado por un viento huracanado. Volaron partituras y atriles... La flautista comentó al final que uno de los Denner, si no le fallaba la memoria, murió de una pulmonía por tocar al aire libre en invierno por orden de su señor. ¿Te evoca algo esta triste anécdota?**

C.V.- Un poco las dificultades del flautista para sobrevivir... que la cosa está un poco chunga, ¿no?

C.A.- **¿Conciertos o bolos?**

C.V.- Bueno, a mí me atraen mucho los dos. Todo lo que sea tocar en público me encanta. Los bolos no te los puedes preparar... pero a mí esto me produce mucha emoción, o sea, me estimula más.

C.A.- **¿Qué te parece la actitud de un profesional que se muere de aburrimiento cuando**

toca y mata de aburrimiento a sus oyentes, porque, según él, "total, no se enteran"?

C.V.- Esto me suena a escuela barcelonesa. Me parece una actitud muy estúpida, porque hay gente que no sabe música pero puede disfrutar... y claro, se merece un respeto.

C.A.- **¿Y si alguien te dijera que a un concierto se va a *mirar* la cara o los dedos de un flautista?**

C.V.- (*Risas.*) Esto también me suena, ¿ves? Creo que tus preguntas son muy irónicas. ¿Qué opinaría...? Que se vende los ojos y abra los oídos.

C.A.- **¿Por qué tocáis con espineta y sin viola *da gamba* u otro instrumento que dé soporte al bajo?**

C.V.- Porque no hay gente. Hemos tocado con un "celista" muy bueno; pero es tan bueno que es muy potente y lo tapa todo... horrible. Pero bueno, no es imprescindible un soporte para el bajo.

C.A.- **Cuando llegué a tu concierto vi que estaban los equipos de grabación de "Catalunya Música", ¿transmitirán tu concierto por la radio?**

C.V.- De momento no, porque me dijeron que esa grabación no valía: había mucho ruido. Pero mañana vamos a ir al auditorio de "La Caixa" y vamos a grabarlo. Parece que les gustó y quieren volverlo a grabar. Y nosotros encantados, porque nos traen el clave y vamos a disfrutar como dos monos otra vez.

> Hay gente que, porque ha estudiado con tal, pasa; y algunos que dan brillo al profesor

C.A.- **Cuando te pregunté por las flautas que tocaste, me dijiste que te las había prestado tu profesor. ¿Te has encontrado alguna vez con profesores que se guardan las direcciones de los constructores como el tesoro más preciado, o que usan esa "información privilegiada" para obtener algo de sus alumnos?**

C.V.- Vale; eso también me suena a escuela barcelonesa, claro que pasa, pero a mí no. He tenido pocos profesores, y no.

C.A.- **Entonces te habrán ayudado a elegir el instrumento de un buen constructor...**

C.V.- Sí, sobre todo el primero; el segundo fue un desastre. Tengo unas Yamaha...

C.A.- **Yo tengo también una de ébano, soprano, horrorosa.**

C.V.- Es que las de ébano es muy difícil que salgan bien, porque he visto muchas y... ¡uf!

C.A.- **Yo creo que además tiene un peso desproporcionado. En cierta ocasión le hice pesar a un comerciante dos flautas contralto de la misma marca y características, no recuerdo si una de arce o boj y la otra de ébano, y la diferencia era de 200 gramos. Un violinista te diría que una diferencia de 20 gramos en un arco con respecto a otro representa, a la hora de tocar, una diferencia de 20 toneladas, y que influye para la velocidad, la agilidad, la ligereza... Aparte de que la calidad no es que sea tan...**

C.V.- No; no es muy agradable. A mí, al menos, no me convence.

C.A.- **Es limpio, pero simple y demasiado incisivo...**

C.V.- Donde esté ese *jjjjj*... Es feo, pero le da el toque de la flauta dulce.

C.A.- **Es un sonido un poco fricativo. Edgar Hunt afirma que es deseable que un instrumento solista tenga un poco el timbre de *chalumeau*...**

C.V.- Tengo dos Yamaha blandas, ¿boj?, quizá arce, y a mí me han salido perfectas: no se tapan. Me las recomendó mi profesor. Y éstas del concierto. Él prácticamente ya no toca; se dedica más al estudio de grabación y tal. Y ya ves: me las ha dejado. Es que es un especie de... madrina.

C.A.- **Por lo que dices, de hada madrina.** (*Risas.*)

C.V.- Es... ¿Cómo decirlo? Es una pasada.

C.A.- **¿Sabías que el Conservatorio de Sevilla publica una revista en dos de cuyos números aparecen un montón de constructores?**

C.V.- En Urbino (Italia) conocí a uno que está con el profesor del Conservatorio de Sevilla y me contó que había una movida bastante guapa... pero ya ves, aquí no llega nada.

C.A.- **¿Tocas con otros grupos?**

C.V.- Ahora estamos haciendo un grupo con una cantante y un guitarrista... pero bueno, están empezando y no sé; pero estoy abierto a cualquier sugerencia.

C.A.- **¿Cuál es el repertorio que más te gusta?**

C.V.- Ay, qué difícil, qué difícil... es que me encanta todo. A ver, déjame pensar un poco... ¿qué me encanta?... Bach y Telemann los encuentro sublimes, los encuentro fantabulosos (*risas*) y no sé, la música inglesa, Vivaldi... Es que todavía tengo que descubrir muchas cosas.

C.A.- **¿Qué instrumentos prefieres?**

C.V.- Ninguno.

C.A.- **¿Te gusta el cuarteto de flautas?**

C.V.- Sí, mucho.

C.A.- Un flautista.

C.V.- ¡Oooostras! ¿Puedo decir dos? Frans Brüggen y Pedro Memelsdorff.

C.A.- Un pedagogo.

C.V.- Gonzalo Ferrari.

C.A.- Un método.

C.V.- Un método... el que tiene que hacerse cada uno.

C.A.- Para tocar el repertorio de música antigua, ¿facsímil o notación actual?

C.V.- Las dos cosas: el facsímil porque es muy bonito y te enteras de cómo está hecho de verdad, y la notación actual porque es mucho más cómodo... Al facsímil te acostumbras, pero ¡ostras!

C.A.- He observado mientras tocabas que, a los rudimentos técnicos (una pulcra y variada articulación, una afinación justa y precisa, una gran velocidad sin "morcillas" ni tropiezos...), añadías una cuidada administración del valor de las apoyaturas, trinos, *trillos*, fuertes y pianos, etc., y una gran expresividad, cosas que olvidan muchos flautistas. Dando por sentado que una buena técnica es imprescindible como punto de partida para tocar bien un instrumento, ¿qué añadirías?

C.V.- Pues eso, lo de siempre, hacer música. Hay que hacer técnica porque siempre ayuda, pero sin que la técnica ocupe el lugar de la música, porque entonces estamos perdidos.

C.A.- ¿Te parece que es necesario conocer los diferentes estilos antiguos para ofrecerlos en la verdad más aproximada posible?

C.V.- Mira, te voy a confesar una cosa: yo voy muy perdido con todo esto. Aproximadamente intento hacerlo según el estilo; pero es que, no sé, me lo adapto a mi manera y hay muchas cosas que seguramente tendrían que ser muy diferentes...

C.A.- Los barrocos los hiciste muy correctos desde un punto de vista teórico y... a mí Leoni me sorprendió.

C.V.- ¿En qué aspecto?

C.A.- Velocidad, adagios, adornos... pero bueno, voy a preguntarte un poco de todo. Tu programa se abrió con la *Sonata XV* de Leoni, ¿ha venido Leoni de Bolonia?

C.V.- Sí.

C.A.- ¿Qué aspectos de su música destacarías?

C.V.- Es un señor al que le encantan las progresiones y... ¡es una música tan simple a veces! (*Risas.*) Sí, sí, pero tiene un encanto... es tan sencillo... es eso: sencillo, pero con encanto.

C.A.- Se toca con flauta soprano, ¿no?

C.V.- Sí.

C.A.- Siendo sonatas para violín, a mí me sorprende que no desciendan por debajo del Do, o sea, que Leoni no aproveche los graves del violín como hacen algunos de sus contemporáneos.

C.V.- Supongo que lo hace para que se puedan tocar con *cornetto*, flauta y violín.

C.A.- Me lo imaginaba... porque tampoco excede, en el ámbito de los agudos, lo que se puede hacer con una flauta.

C.V.- Sí, es un ámbito muy bueno.

C.A.- Pedro Memelsdorff asegura que el mejor violín para tocar la música de esa época es una flauta de pico.

C.V.- Me suena esa frase... Sí, él piensa que la flauta es un instrumento muy ágil, muy versátil para esta música. Y yo creo que tiene bastante razón.

C.A.- Pero hay cosas verdaderamente endemoniadas, como alguna sonata de Pandolfi...

C.V.- Sí, sí, no lo conozco, pero ya sé que son difíciles. Fontana mismo, parece jazz a veces...

C.A.- Siguiendo con Leoni, algo sobre los tonos eclesiásticos en el siglo XVII, sobre el *ethos* que cada uno de ellos pretende transmitir...

C.V.- ¿Qué es eso del *ethos*? (*Todos nos echamos a reír; se para a pensar un poco.*) ¡Ah, vale! Algo así como el carácter, ¿no?

C.A.- Hay significados, sentidos, símbolos... en los tonos elegidos.

C.V.- Los desconozco totalmente, pero bueno, no sé; he oído hablar y tal... Creo que se puede trabajar, pero no lo veo imprescindible.

C.A.- Yo creo que puede ayudar a la interpretación saber por qué elige ese tono, qué simbolismo tiene... O saber por qué hace a veces esas armonías y esas melodías tan tortuosas, tan contorsionadas, como por ejemplo en la *Sonata VII en el secondo tono*, hasta que aparece la tripla final en donde todo se aclara, se resuelve, se hace la luz y...

C.V.- Me suena, me suena...

C.A.- A tu juicio, ¿la música de esta época plantea problemas de interpretación del *tempo*?

C.V.- ¿Aclaración?

C.A.- Si te parece que uno puede ponerse a tocar así, y ya está, o si piensas que hay problemas de proporcionalidad o si las proporciones del siglo XVII no coincidían ya con las explicaciones de los teóricos del siglo anterior...

C.V.- Sí, es un problema... Tienes que decidir-

lo. A mí me han criticado mucho el tempo que aplico en esta música... Que había cosas demasiado rápidas, que había cosas lentas... Pero bueno, para mí no es problema, porque entonces no acabaría nunca.

C.A.- **Algo sobre los *grounds* de Mr. G. Finger enlazados por las divisiones del *Flyng Horse*... Procedencia, razones de la elección...**

C.V.- Bueno es un invento muy raro, ya lo sé. La procedencia está muy clara, Pedro Memelsdorff...

C.A.- **Lo de Finger de *The Division Flute*, pero ¿lo del *Flyng*...?**

C.V.- De Playford.

C.A.- **Y las razones de la elección me imagino que se deben a que son piezas tan breves que es una manera interesante de fusionarlas aprovechando tonalidades, estilos.**

C.V.- Y, como los *grounds* tienen esos bajos obstinados, pues un poco, para variar, en medio una canción... y como era muy corto también, enlazado tenía un sentido más... no sé cómo decirlo; una estructura más sólida y más variada; eso, unas variaciones dentro de otras variaciones.

Pocas veces he tenido en el conservatorio un profesor que me haya valorado o estimulado

C.A.- **Toda la música antigua está repleta de ecos y resonancias, de citas y glosas... hechos "a lo divino" y "a lo humano"... ¿Se puede prescindir de los conocimientos teóricos de carácter histórico y hacer una ejecución medianamente correcta?**

C.V.- Yo no me considero un conocedor completo de la música que toco.

C.A.- **Pero quizá quienes te han enseñado sí lo sean... y tú aplicas sus conocimientos sin saberlo. Ellos han hecho el trabajo...**

C.V.- Es lo que yo pienso; por eso a veces tengo mucho respeto de tocar las cosas como las toco... Porque siempre piensas, ¿y si lo hago mal, qué?

C.A.- **Hombre, tampoco se trata de hacerlo bien o mal... También se puede hacer bien o mejor... Quizá con el tiempo esto sea una exigencia que te surja a ti desde dentro, en lugar de venirte impuesta desde fuera, que es lo que le sucede a casi todo el mundo.**

C.V.- Es lo que va a pasar; sí, porque lo sé que va a pasar.

C.A.- **Y es eso lo que sucede en el momento en que tú empiezas a preguntar: esto cómo, y lo otro por qué... y te viene alguien diciendo: "Esto por huevos", y tú piensas: "Para huevos los míos", y entonces dices: "Por huevos no; por esto o por lo otro, porque me he informado y sé lo que dice este señor o el otro... o incluso porque sé no sólo lo que dicen, sino también en qué se contradicen."**

C.V.- Sí, lo que pasa es que, por falta de tiempo o por falta de no sé qué, vas haciendo... y bueno.

C.A.- **¿Haces otras cosas?**

C.V.- Bueno, he empezado con el fagot porque me gusta mucho. Y además ahora estoy haciendo 4º de armonía y contrapunto porque me interesa a mí.

C.A.- **Contrapunto, fuga, orquestación, dirección...**

C.V.- Es que a mí me interesa todo.

C.A.- **Pues lo haces todo, no te cortes.**

C.V.- Ya...

C.A.- **Supongo que pocos estudiantes se interesan por cuestiones teóricas y de estilo... aunque pensándolo bien tampoco se interesan muchos profesionales... ¿Leen los músicos o no lo necesitan?**

C.V.- Yo creo que se necesita leer, sí. Lo que pasa es que también tienes que estar por delante tú y tu manera de interpretar... O sea, que tengas que hacer 'lere lere lere' porque lo dijo Ganassi... pues no sé.

C.A.- **¿Y cómo te sale el 'lere lere lere', o el 'dirili dirili dirili'?** (*Risas.*)

C.V.- No me sale.

C.A.- **Yo sospecho que a nadie.**

C.V.- Es una cosa rara que yo no sé hacer, ¡y que se vayan a hacer puñetas, oye!

C.A.- **A mí, en cierta ocasión, me hizo hacer un profesor en un curso el 'lere lere lere', y yo que por entonces ya tenía esa sospecha, hice 'dere dere dere', y me dijo: "Muy bien, ¿lo veis?, es así; hazlo otra vez para que lo entiendan"** (*Más risas.*) **Para mí eso fue la confirmación de que ni él, ni tú, ni yo ni nadie... O de que da lo mismo que se pueda hacer o no, si no se puede distinguir; aunque hay expertos silbadores que lo utilizan, ¿estaría pensando en ellos Ganassi?**

C.V.- No sé, pero lo he intentado... ¡Joder que si lo he intentado!

C.A.- **Yo creo que hay una razón sencilla para desaconsejarlo: se mueve demasiado la lengua y se pierde precisión en la articulación y en el ataque. A quien diga que lo hace me gustaría verlo a través de una radiografía, porque hay muchos espejismos en esto de la articulación...**

Los únicos sonidos laterales que hacemos son los correspondientes a la ele (y en algunos sitios a la elle) y ahí se acabó todo... Además mucha gente confunde la fonología, la fonética y la grafía... Así que a mí me parecen tocaduras de narices para marear al alumno cuando no hay nada interesante que decirle; o, si tiene un buen nivel, para fingir que uno puede seguir enseñándole indefinidamente, porque al menos hay una cosa que el alumno no sabe hacer...

C.V.- ¿Y la otra famosa, el 'dídel dídel dídel'? Tampoco me sale; pero yo creo que eso es de los alemanes que saben decirlo...

C.A.- **A mí eso me suena del Tirol...** (*Se parten de risa.*) **Sí, hombre de esas canciones tirolesas... en serio.**

C.V.- Puede ser...

C.A.- **Escribe Nikolaus Harnoncourt, en ese libro que tiene sobre el discurso musical, que una música excesivamente centrada en la técnica sólo genera acróbatas insignificantes; y añade que, según Brahms, sería necesario consagrar tanto tiempo a leer como a tocar el piano para convertirse en un buen músico. ¿Qué necesitaría un flautista para convertirse en un buen músico?** (*Risas y pataleos.*) **Yo lo comprendo te puedes quejar.**

C.V.- ¡Aaahjjj!... Pues lo que hacen todos los músicos: estudiar... Lo que para mí no puede ser es —concepción barcelonesa— el instrumento hasta aquí arriba, ¿no? (*Y se señala por encima de la cabeza.*) El instrumento es la cúspide, el instrumento lo es todo... y se acabó. Pues no. Y yo no cambiaría la flauta dulce por nada. Estoy empezando con el fagot, y me encanta, pero yo desde que era un enano tocaba la flauta, me gustaba... y para ser un buen músico, pues eso: leer, escuchar música...

C.A.- **¿Habrá que tener alguna cualidad natural?**

C.V.- Natural...

C.A.- **Digo yo... porque si tienes una oreja enfrente de la otra, o si estás abandonado por las musas, por decirlo de manera metafórica y algo poética...**

C.V.- Yo esto de las cualidades no lo he visto nunca muy claro.

C.A.- **Se puede leer en tu currículum que a veces tocáis composiciones propias. ¿Componéis los dos?**

C.V.- Sí, sí.

C.A.- **Música contemporánea...**

C.V.- No creas, somos muy conservadores. Tampoco tenemos mucha experiencia. Componemos porque nos gusta. A veces hemos hecho cosas muy divertidas, como unas variaciones sobre "el cargol treu banya"... (*la tararea*) para flauta y piano. Es una canción popular catalana, totalmente infantil; y se nos ocurrió de un día para otro, porque nos gusta mucho improvisar, y a raíz de esto nos dijimos, ¿por qué no hacemos unas variaciones para un concierto? Y sí, las terminamos y al día siguiente las estrenamos en un concierto.

> A veces tienes que modificar la digitación, el volumen de aire o el ataque, y si no lo cambias, no hay manera. Yo creo que los constructores tendrían que trabajar mucho para facilitar las cosas

C.A.- **¡Qué aguerridos!**

C.V.- Sí, nos lo pasamos pipa. Y ya te digo: a mí sobre todo me gusta el riesgo.

C.A.- **¿Para qué otros instrumentos además de flauta y piano?**

C.V.- Poemas musicados, cuarteto de flautas dulces con guitarra... entre otras cosas.

C.A.- **¿Con quién has estudiado?**

C.V.- Sobre todo con G. Ferrari y P. Memelsdorff.

C.A.- **¿Se debe lo mismo a todos los profesores?**

C.V.- No, no. Porque si tuviera que pagar lo que Gonzalo ha hecho por mí... es que es casi un padre.

C.A.- **Así que no tiene precio...**

C.V.- ¡No, qué va!

C.A.- **Yo pienso que a veces lo peor que se puede decir de un profesor es que no le debes nada que no hayas pagado con dinero.**

C.V.- (*Se ríe.*) Claro, pero si Gonzalo hubiera tenido que hacerse rico con lo que le pagaba yo, pobre...

C.A.- **¿Qué marca la diferencia entre unos y otros?**

C.V.- Yo he visto cosas muy diferenciadas: la parte humana en unos casos, un cierto divismo injustificado en otros, e incluso sólo negocio, bien o mal cumplido. Si pagas más de lo que corresponde a los conocimientos que te dan, pues hay que dejarlo, claro.

C.A.- **¿El nombre del profesor da brillo al**

alumno o el del alumno de brillo al profesor?
C.V.- ¡Ah, qué pregunta más... me gusta esa pregunta, es muy bonita! No sé, yo creo que las dos cosas son ciertas. Hay gente que porque ha estudiado con tal, pasa; y algunos que dan brillo al profesor.
C.A.- **¿Tienes algún profesor en la actualidad?**
C.V.- Bueno, un poco he salido ya de la crisálida. Me he dado cuenta de que se tiene que aprender por uno mismo, ¿no? No puedes estar toda la vida yendo detrás de profesores, porque es un dineral y no sale a cuenta...
C.A.- **Me imagino que los mejores profesores nunca quisieran desvincularse de sus mejores alumnos. Si al alumno le pasa lo mismo, quizá sea éste el momento en que la relación profesor/alumno cambia por la de maestro/discípulo.**
C.V.- Pues eso: he tenido un maestro y soy su discípulo.
C.A.- **¿Has encontrado alguna vez a un profesor que te haya sugerido la desvinculación porque ya no podía enseñarte más o ha dado largas al asunto para no perder la gallina de los huevos de oro?**
C.V.- Bueno; cuando dejé a Gonzalo tuvimos una larga charla y me dijo que los alumnos pasan, que no son de uno... es que tenía toda la razón; con otro pasó todo lo contrario y otro quería tenerte agarrado para mantener el negocio.
C.A.- **Entonces, ¿cuándo desvincularse de un profesor?**
C.V.- En cualquier momento. No creo que sea imprescindible... Si es un profesor, en cualquier momento; si es un maestro, nunca.
C.A.- **¿Qué opinas de la enseñanza oficial?**
C.V.- ¡Que es una mierda! (*Risas.*)
C.A.- **¿Qué piensas de la flauta de pico en los conservatorios?**
C.V.- Sin comentarios... Es que esta pregunta es un poco el reflejo de la anterior...
C.A.- **Ya, pero es que la enseñanza oficial es mucho más amplia y la flauta de pico es solamente un instrumento dentro de esa enseñanza oficial. Se me ocurre ahora porque yo he hecho un escrito de contestación a un comentario de esta revista, y para mi sorpresa, parece que ha despertado algunas susceptibilidades, porque yo decía más o menos esto... Además cuando tienes un profesor particular, si te enseña, pagas, y si no, pista. Y claro, pues hay gente que se ha sentido directa o indirectamente aludida y, según parece, ofendida, porque trabajaba en conservatorios y entonces, ¿cómo me atrevo, no?**
C.V.- Pero oye, tú eres totalmente libre, ¿no? O sea, y además teniendo la razón... Si se sienten aludidos por algo será.
C.A.- **Hombre, a mí no me gustaría ofender a nadie. Yo pienso que quien no responda a ese perfil que yo censuraba, no tiene por qué sentirse aludido, aunque trabaje en un conservatorio; y si responde a ese perfil, entonces que se aguante, trabaje en un conservatorio o fuera de él.**
C.V.- ¡Pues claro!
C.A.- **Creo que en los últimos años se está enseñando a tocar en algunos las flautas de tipo Ganassi. ¿Te han enseñado cómo resolver los problemas que presentan algunas notas agudas y sobreagudas?**
C.V.- No; porque no tengo flautas Ganassi. Le encargué unas a Yoav Ran, pero como después me compré una suya barroca y me salió fatal, pues le dije que tampoco quería las Ganassi.
C.A.- **Pues a mí me pareció que tocabas en el concierto una soprano de tipo Ganassi...**
C.V.- Pues no; creo que es un modelo Van Eyck. Es una cosa rara: tiene la misma digitación que la barroca. Marcos Volonterio, de la Schola Cantorum Basiliensis, de Suiza, piensa que es una locura hacer eso con las Van Eyck... Pero a mí, particularmente, esas flautas me encantan como están, a mí no me importa, son muy fáciles de tocar.
C.A.- **¿Conoces la máxima de Ganassi en la *Fontegara*: "... y cuando tú no tuvieras conocimiento ni práctica de entender las voces[1], pilla la flauta por tu guía, que bien serás guiado"?**
C.V.- O sea, que allá te las compongas...
C.A.- **Quizá que en lugar de *estudiar las piezas* con la flauta, te pongas a *estudiar la flauta* con las piezas, que ella te ordene por dónde tienes que ir... para que suene.**
C.V.- Mira, antes de venir he estado estudiando un rato y estaba reflexionando precisamente sobre esto. Es que los instrumentos son tan singulares cada uno... Cada instrumento es una historia diferente; entonces, por mucho que el libro te ponga: "La digitación es ésta o la otra y con tal intensidad"... Eso será en tu flauta, pero es que la mía es otra historia. Tienes que conocer

[1] Se refiere a los sonidos que emite la flauta con las digitaciones que él propone.

tus instrumentos y ya está. A veces tienes que modificar la digitación, el volumen de aire o el ataque, y si no lo cambias, no hay manera. Yo creo que los constructores tendrían que trabajar mucho para facilitar las cosas. La flauta tiene unas limitaciones muy jodidas, ¿eh? tiene unas cosas que es que son...

C.A.- **Pero para evitar esas limitaciones se llegó a la flauta Böhm, la flauta travesera actual... con la que no puedes hacer, por citar sólo un ejemplo, un *flattement* en música francesa... y otras cosas, y que tiene un sonido totalmente liso y uniforme que, en mi opinión, no dice nada... y para contrarrestarlo, ahí tenemos a tanto flautista parkinsoniano.**

C.V.- No, no. Yo no me refiero a eso. Creo que saldrá alguna cosa diferente, un instrumento más potente y más ágil... pero es que tiene unas cosas...

C.A.- **Sí, es un instrumento que parece muy fácil, de ahí su implantación masiva en las escuelas, según creo... porque en un nivel de iniciación tú soplas y algo sale; pero soplas en una travesera y en el primer momento no sale nada. Pero con la flauta de pico, en un nivel avanzado, cuando se necesitan ya otras cosas, entonces se empieza a complicar de tal manera, que cualquier otro instrumento es más fácil o te da, con menos esfuerzo, más satisfacciones y mejor rendimiento.**

C.V.- Ya te digo, yo creo que tiene tela, pero muchísima tela, tocar bien una flauta dulce. Es que hay que introducir muchas mejoras...

C.A.- **Pues mira, hablando de mejoras se me ocurre una interpretación extrema de la máxima de Ganassi: "... Pilla la flauta por tu guía, que bien serás guiado"... hacia la flauta Böhm o hacia el sintetizador. ¿Qué te parece?**

C.V.- Ninguno de los dos. El sintetizador es horroroso, aunque se consigan cosas bonitas, como con los ordenadores... Para estudiar te pones los acompañamientos y tocas las horas que quieras y no se cansa (*Risas.*) Es muy didáctico, puedes aprender mucho... Pero ni un camino ni el otro.

C.A.- **Bueno, después de tantas derivaciones, hay que volver al "buen camino". Estábamos hablando de las flautas Ganassi en los conservatorios. Tengo entendido que los títulos que expiden los conservatorios tras haber realizado los estudios superiores de un instrumento son los de profesor de ese instrumento... ¿Qué ocurre si uno quiere ser concertista, por ejemplo, pero no quiere ser profesor?**

C.V.- Pues que se tiene que joder y ser profesor (*más risas*).

C.A.- **Eres de una claridad meridiana. La vida es así de dura... ¿No temes a la censura?**

C.V.- Es que no sé... tengo ya tan asimiladas estas cosas...

C.A.- **¿Y qué ocurriría si alguien quisiera especializarse, por ejemplo, en música de los siglos XIV a XVIII?**

C.V.- Si eso es lo que le gusta...

C.A.- **Pero en los conservatorios, que yo sepa, no se puede.**

C.V.- Bueno, pero yo pienso que esto al final se va a arreglar. No se puede estar toda la vida reduciendo las posibilidades de especialización a una sola asignatura: "Música de cámara antigua". Aunque, por otra parte, si alguien no quiere ver más allá de sus narices... pues perfecto.

C.A.- **También se puede pensar en quien ha visto más allá porque ha recibido una formación completa, incluso con otros instrumentos y ha decidido recorrer solamente ese camino... porque puede haber diferentes opciones y ser justificadas... hay músicos todoterreno y hay músicos especialistas...**

C.V.- No sé, es que como a mí me gusta todo...

C.A.- **Pues ahora vuelvo el ejemplo del revés: hay gente a la que le interesa especializarse en jazz, y aquí no hay modo: o te vas a una academia privada o te vas a EE.UU., aquí no te puedes especializar... sólo generalidades.**

C.V.- Bueno, para ser músico se necesita una visión general, ¿no?

C.A.- **¿Es lo mismo un concertista que un profesor?**

C.V.- Concertista sólo no lo puede ser, ¿no?

C.A.- **Algunos sí lo son: yo conozco a varios.. extranjeros, claro.**

C.V.- Vaya suerte tienen, ¿no? Pero yo me refiero aquí... entonces lo que decimos... puede ser lo mismo o no... porque hay gente que no puede tocar, pero puede enseñar bien, ¿no?, pues que sea un buen profesor.

C.A.- **¿Has tenido alguna experiencia o conoces algún testimonio que te permita juzgar si en los conservatorios se valora más la docilidad o la capacidad?**

C.V.- Bueno, en mi opinión... valorar... es que esa gente no valora nada. Pocas veces he tenido en el conservatorio un profesor que me haya valorado o estimulado... es que no hay, casi...

C.A.- **¿Has observado alguna vez actitudes selváticas de acoso y persecución o instinto de expulsión por parte de algún profesor?**

C.V.- Sí, por supuesto, claro.

C.A.- **¿Por qué esas actitudes son toleradas o encubiertas?**

C.V.- Bueno, el porqué es que no lo sé; porque es así y ya está.

C.A.- **¿El cutre espíritu del funcionariado?**

C.V.- Sí, debe de ser eso; porque, si no, no me lo explico. Y yo creo que un poco es porque todos son así; entonces, pues... si tú haces esto, pero no dices lo que yo hago... pues todos quedan contentos cobrando su sueldo a fin de mes y no pasa nada.

C.A.- **Entonces esta falta de crítica o este encubrimiento podría ser una actitud defensiva desde dentro... ¿de qué hay que defenderse?**

C.V.- Es que yo creo que no es ni defensiva... es que ellos lo saben, que todo el mundo sabe que el conservatorio y las instituciones que hay... es que son horrorosas. Ellos son conscientes... Yo creo que es una pasividad tan enorme, tan salvaje... es eso: pasividad y cobrar a fin de mes. Y ya está.

... no se me ocurre por qué después de treinta años de gente que estudia y se titula fuera de nuestras fronteras hay que seguir saliendo

C.A.- **Y eso de los acosos y persecuciones... ¿son casos anecdóticos, aislados y sin importancia?**

C.V.- No; no son casos aislados. Conozco unos piques muy *heavy*(s).

C.A.- **¿Siempre ayudan a progresar al alumno o sabes de profesores que lo frenan, que intentan engañarlo (lo consigan o no), que se contradicen, que no le dicen ni lo que tiene que hacer ni lo que tiene que evitar, que en el mejor de los casos saben quizá *cómo* enseñar (van de pedagogos), pero no saben *qué* enseñar?**

C.V.- Bueno, pues claro, es degradante, pero es así.

C.A.- **¿Puede un profesor sentir envidia de alguno de sus alumnos porque él tenga menos talento musical, menos ideas, menos facilidad...?**

C.V.- No sé; a mí siempre me han dicho que puede pasar. Me lo han dicho profesores, compañeros... que aunque parezca imposible, hay muchas cosas que son envidia.

C.A.- **En más de una ocasión he oído decir a un profesor, cuando alguna de sus alumnas le preguntaba qué se valoraba más en un examen, esta respuesta: "Tú ponte guapa". ¿Te lo han dicho a ti alguna vez?**

C.V.- (*Fingiendo un gesto y una voz muy femeninos.*) ¡Ay, no sé, oye!... (*Risas.*) No me acuerdo... No, no me lo han dicho, por desgracia...

C.A.- **¿Cómo lo valoras?**

C.V.- ¿Cómo lo valoro?... (*Piensa.*) Pues es penoso, es... es horrible.

C.A.- **A mí me parece de tal gilipollez... Porque claro, si eres guapa piensas: este imbécil me está insultando, ¿es que no ha visto este cuerpo de jota?** (*Risas.*) **Y si eres fea piensas: aunque la mona se vista de seda, mona se queda, ¿no? Es que me parece insultante en cualquiera de los casos... Y la gente no reacciona porque está alienada.**

C.V.- Es que es una falta de respeto; yo lo encuentro denigrante.

C.A.- **El que no se lo diga a los alumnos, ¿se deberá a que ya los encuentra guapos sin necesidad de que se acicalen?** (*Muchísima risa.*)

C.V.- No sé; es que hay gente que no está bien de la cabeza...

C.A.- **¿Será, una vez más, que la flauta es cosa de hombres?** (*Se mueren de risa.*)

C.V.- ¿Eso va con segundas?

C.A.- **¿Ir a Holanda para hacerse un buen flautista o para hacerse un buen currículum?**

C.V.- Principalmente para hacerse un buen currículum, pero no excluyo la otra posibilidad.

C.A.- **Yo pienso que lo remoto siempre ha producido una gran fascinación en el ánimo del género humano. Lo bueno parece que nunca puede estar cerca... La admiración por el "maestro extranjero" pudiera ser un signo de servidumbre intelectual y de reconocimiento de la inferioridad local... De otro modo no se me ocurre por qué después de treinta años de gente que estudia y se titula fuera de nuestras fronteras hay que seguir saliendo... porque aquí no viene nadie del extranjero para estudiar con "los nuestros"; y claro, me pregunto si tendremos alguna incapacidad congénita para la música o un sistema de enseñanza, promoción y reconocimiento inoperantes...**

C.V.- Más bien lo segundo, ¿no?

C.A.- **No sé... es que yo como vivo en el asombro permanente...**

C.V.- Ya, ése es un tema... que es verdad... aquí no viene nadie... Pero también pienso que es bueno salir, ¿no?

C.A.- **Sí, creo que es bueno; todos hemos sali-**

do y creo que todos saldrán...
C.V.- Principalmente yo creo que es eso.
C.A.- **Pero me mosquea que nadie venga aquí.. con los "artífices" que tenemos...**
C.V.- Ya... es verdad...
C.A.- **Porque claro, para ellos también será bueno salir, ¿no? Si es bueno para nosotros, ¿por qué no va a serlo para ellos... holandeses, daneses, alemanes, italianos, suizos...?**
C.V.- Porque están en su mundo y yo qué sé, ya tienen suficiente... ¡No tienen que venir a civilizar a los indígenas! (*Risas.*)
C.A.- **Bueno, pero da que pensar y eso siempre es beneficioso, creo yo... Algunos flautistas se han mostrado a veces preocupados por el *lugar que debe ocupar* la flauta de pico. ¿Cuál es el problema?**
C.V.- Yo creo que no está en el lugar que le corresponde.
C.A.- **¿Cuál es el lugar?**
C.V.- El lugar no lo sé... pero, al menos, el respeto y la consideración que se merece, como los demás instrumentos... Yo creo que la gente ve una flauta y... (*Se queda pensando.*)
C.A.- **...se ríe, se pitorrea y se chotea.** (*Risas.*) **Pero, ¿será por la flauta o por el flautista?**
C.V.- Hombre, yo creo que la cosa es de educación. O sea, en principio es por la flauta; pero, ¿por qué? Porque supongo que hay flautistas mediocres que fomentan esa visión.
C.A.- **¿La flauta en la escuela?**
C.V.- ¡Huy qué difícil!... Me mojo, no me mojo... Bueno, no lo sé. (*Risas.*)
C.A.- **¿O instrumentos Orff?**
C.V.- Yo creo que si tiene que haber alguno, mejor la flauta; pero bien; no con digitaciones alemanas e historias de éstas.
C.A.- **Yo es que conozco gente que ha hecho Magisterio con los nuevos planes y ha estudiado un trimestre de solfeo y otro de flauta... ¿Qué se puede enseñar con un trimestre de flauta con digitación alemana...?**
C.V.- Pues nada, a hacer pitos y gallos... nada, nada.
C.A.- **O sea que esto va en detrimento del prestigio que parece querer exigir para la flauta esta demanda del "lugar que debe ocupar"...**
C.V.- Ya...
C.A.- **¿Conoces "Bloc"?**
C.V.- Mmmm... de vista.
C.A.- **¿Perteneces?**
C.V.- Ni en broma.
C.A.- **¿Por qué?**
C.V.- Porque fui a la primera reunión y, tal como se planteaba la cosa, no tenía sentido: querían hacer biblioteca, recopilar cosas para que la gente pudiera disponer de ellas... y no tenían ningún local. Es ridículo que tú quieras hacer eso si no tienes un lugar físico, ¿no? Pues empezando por ahí, ya se vio cuál era la filosofía: historias raras... querer alcanzar demasiado sin tener lo básico... y bueno, ya vimos que por ahí no se sacaría nada y se iría a pique. Quizá lo más interesante sean las conferencias y eso...
C.A.- **Volviendo al punto de partida, porque esto se está alargando demasiado, leí en el folleto de difusión del FRINGE que los organizadores invitarían a agentes artísticos del país para ayudar a la promoción profesional de los elegidos. ¿Has tenido suerte?**
C.V.- No lo sé, no creo... Yo creo que esto de los agentes artísticos era un reclamo total.
C.A.- **¡No me digas que son unos farsantes!** (*Risas.*)
C.V.- No sé, yo creo que quizá contactaron con gente y que posiblemente vino alguien... pero es que es muy difícil...
C.A.- **Yo pensé que esas dos chicas que se acercaron cuando acabasteis de tocar, quizá...**
C.V.- ¡Qué va! Esas chicas querían pedirme clases.
C.A.- **¡Qué dices! ¡Qué divertido!** (*Risas.*)
C.V.- Sí, me quedé perplejo... Eran dos chicas alemanas: una estaba en la Orquesta Barroca Europea (o algo así) tocando el violonchelo; había estudiado flauta y quería retomarla... Podría ser interesante, pero no le quiero tomar el pelo. (*Risas.*)
C.A.- **¿Qué proyectos tienes para la vida futura?**
C.V.- Es que... lo que he dicho antes, me atraen tantas cosas... que no sé.
C.A.- **¿Clases?**
C.V.- No; a mí las clases no me van. A mí lo que me gusta es dar conciertos, componer... y todo eso.
C.A.- **Bueno, ¿ha sido muy duro?**
C.V.- ¡Qué va! ¡Ha sido una pasada!
C.A.- **Porque yo pensaba: "Pobre chico... no nos conocemos de nada... a lo mejor es un examen demasiado fuerte..." De verdad que tenía cierto temor...**
C.V.- ¡Qué va! Me lo he pasado muy bien... ¡Ha sido fantabuloso!
C.A.- **Pues que triunfes mucho... y que la suerte te acompañe para alcanzar lo que quieres.**❑

Entrevista y transcripción, Consuelo Arredondo, Barcelona, mayo 1996

LA FLAUTA DE PICO EN EL ARTE CATALÁN

1ª Parte. Alrededor de 1400: la "invención" de la flauta de pico

Anthony Rowland-Jones, abril 1996

[Estoy en deuda con Ariadna Blanc, del servicio fotográfico del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), Barcelona, por su ayuda.]

No siempre los flautistas de pico son conscientes de lo sofisticado que es su instrumento. Éste llegó a existir, al igual que el piano y el clarinete, no mediante evolución sino como una invención para satisfacer las cambiantes necesidades musicales; pero el nombre del equivalente en flauta de pico a Cristofori o Denner no se conoce. Aparte de la flautilla de tres agujeros (con la que se pueden tocar dos octavas mediante distintos niveles de sobresoplado), la forma más común de flauta de canal de soplo directo es la flauta de seis agujeros, siendo el *flageolet* la forma más conocida de ésta en Europa occidental. Este instrumento tiene un registro de dos octavas, en el que la segunda se obtiene mediante una mayor presión del aire y/o articulación. Su ámbito dinámico, y por lo tanto su expresividad, está limitado por el hecho de que, si la presión del aire en una nota de la segunda octava se reduce gradualmente, ésta, habiendo primero sonado un poco más suave y más baja de afinación, pronto se "romperá" y caerá a la octava fundamental inferior; a la inversa, es muy difícil aumentar el volumen en la octava inferior sin causar su salto a la octava superior. En la flauta de pico, la apertura parcial del agujero del pulgar [*pinching*] facilita la producción de notas de la segunda octava, permitiendo que puedan ser tocadas más suavemente que notas sopladas fuertemente en la octava inferior. En principio ésta es su única ventaja con respecto a la flauta de seis agujeros, pero obtenida a expensas de tener que usar el pulgar y siete dedos, en vez de solamente seis. Cuando la flauta de pico apareció por primera vez en escena, muchos de los que tocaban la flauta de seis agujeros debieron considerarla como innecesariamente complicada y difícil de manejar. Su ingeniosidad y sus cualidades sólo podían ser apreciadas por aquellos que sentían la necesidad de tocar suave en la segunda octava, pudiendo así imitar mejor la amplia dinámica de los cantantes.

La demanda de una flauta que respondiese mejor a la expresividad de la voz humana únicamente pudo surgir en un entorno muy cultivado musicalmente, con cantantes e instrumentistas interesados en nuevos desarrollos en el arte musical, especialmente en la polifonía imitativa en la que voces e instrumentos se combinaban en términos de igualdad. También tuvo que requerir una cantidad suficiente de músicos cultivados como para atraer a hábiles constructores de instrumentos interesados en la experimentación (¡no necesariamente personas distintas!). ¿Dónde, entonces, pudo haberse inventado la flauta de pico?

Como última publicación antes de su muerte en 1993, Howard Mayer Brown escribió un capítulo para *The Cambridge Companion to the Recorder* (ed. John Thomson, Cambridge, 1995) titulado "La flauta de pico en la Edad Media y el Renacimiento". En él sugiere (p. 5) que a finales del s. XIV la flauta de pico era conocida en Francia, pero no en Italia. Esta conjetura está apoyada por evidencias iconográficas, ya que el *"Corpus of Trecento Paintings with musical subject matter"* de Brown, que cataloga alrededor de 700 cuadros italianos del s. XIV (*Imago Musicae* 1, 2, 3 y 5, 1984-8), identifica únicamente representaciones de 14 flautas, mostradas tan ambiguamente que algunas podrían ser chirimías —ninguna parece ser realmente una flauta de pico—. La evidencia iconográfica sí que parece sugerir, sin embargo, que la flauta de pico era conocida en regiones del nordeste mediterráneo, especialmente en el extenso Reino de Aragón. Aunque la mayoría de las representaciones artísticas de la flauta de pico en las décadas alrededor de 1400 son cuadros de la Coronación de la Virgen, generalmente en retablos, esto no se debe tomar

La REVISTA DE FLAUTA DE PICO agradece al Arxiu Mas y al MNAC de Barcelona su gentileza al permitirnos la reproducción de las fotografías de este artículo.

como sugerencia de que los instrumentos que allí se representan eran tocados en la iglesia. El *instrumentarium* del artista representaba una gloria de sonidos producidos por variados instrumentos que él conocía por su uso en otros ambientes. Hasta el s. XVI no hay evidencia de la utilización de flautas de pico en música eclesiástica: la encontramos en España (Catedral de Sevilla) y Portugal. Algunas de estas "orquestas" de ángeles, compuestas por unas improbables mezclas de instrumentos fuertes y suaves, habrían producido una horrible cacofonía. Las flautas de pico, por supuesto, pertenecían a la categoría de la "música suave" junto con los laúdes y fídulas. Este tipo de música se tocaba al final de una fiesta de corte, después de que las trompetas y chirimías hubieran abierto la festividad, y posiblemente se utilizaran también para acompañar a la danza, para lo que era habitual usar la flautilla y tamboril, como en el *Banquet d'Hérodes* de Pere García (MNAC, Barcelona, ca. 1470?, Gudiol 926-7). En particular laúdes y flautas de pico estaban asociados con los usos musicales de los *amateurs* aristocráticos en entornos artísticos refinados.

Figura 1. Detalle de el círculo de ángeles-músicos que rodean una *Asunción de La Virgen* pintada probablemente alrededor de 1340 por un artista anónimo sienés en Aviñón. El ángel de la izquierda toca una flauta doble común, pero el ángel a su derecha toca (aparentemente) una flauta simple de canal, precursora de la flauta de pico. (Alte Pinakothek, Munich)

Aunque a finales de la Edad Media había otros centros de cultura en la región del nordeste mediterráneo, los más importantes eran las cortes de Aviñón, Barcelona y Valencia. Durante el período de papado en Aviñón, esta corte fue muy conocida como centro de cultura secular; cada sucesivo Papa invitaba, según sus orígenes y su gusto, a artistas y músicos de otros países. El pintor sienés Simone Martini permaneció en Aviñón desde 1340 hasta su muerte en 1344, e influyó en el pintor aragonés Ferrer Bassa (ca. 1285/90-1348), a través de él en Ramon Destorrents y, más tarde, en los hermanos Serra. En los cuadros en estilo sienés de este período no aparecen flautas de pico, aunque Simone pintó una flauta doble con bastante claridad, y otros cuadros de Aviñón muestran que éstas también se tocaban a veces como flautas simples (fig. 1). Sin embargo, una flauta de canal con taladro interno cónico que se ensancha hacia abajo tendría un registro limitado, ya que la segunda octava no se podría tocar afinada con la primera fácilmente; en este aspecto, sería incluso inferior a una flauta cilíndrica de seis agujeros. Teniendo en cuenta estas consideraciones, parece razonable conjeturar que la flauta de pico podría haber aparecido como respuesta a innovadoras demandas musicales en la corte de Aviñón. En 1394, el aragonés Pedro de Luna se convierte en "Benedicto XIII", el último Papa de Aviñón, y durante su breve tenencia del redundante puesto, emuló a sus predecesores invitando artistas catalanes a Aviñón. Puede que allí se familiarizasen suficientemente con la flauta de pico como para incluirla en las "orquestas"

de ángeles de las "Coronaciones de la Virgen" aragonesas. Incidentalmente, "Benedicto XIII" demostró la salubridad del clima catalán sobreviviendo en un retiro forzado en Peñíscola hasta la edad de 94 años.

Otros centros de actividad cultural en el sur de Francia muestran pocas evidencias del uso de la flauta de pico. En su corte, los Condes de Toulouse, virtualmente Reyes de Provenza, debieron dar prioridad a las victorias militares (contra los ingleses intrusos en Aquitania, o contra las herejías democráticas como las de los cátaros albigenses) respecto a los logros artísticos (excepto en el campo de la arquitectura), aunque hubo períodos intermedios de excelencia cultural. El arte eclesiástico del s. XV en el área de Niza, aun siendo refinado, no tiene iconografía de flauta de pico. Para cuando se calmaron los disturbios en Provenza, después de la caída del papado de Aviñón en 1403, y el buen Rey René trajo una cultura refinada a su capital Aix-en-Provence hacia mediados de siglo, la flauta de pico había obtenido gran popularidad en Europa. Por entonces, representaciones en el arte provienen no sólo de Aragón, sino también de Colonia (1463) y Ferrara (1470).

Había, por supuesto, otros grandes centros de la pintura fuera de Italia a finales del s. XIV y principios del s. XV en Europa, como París, Bourges, las distintas cortes de Borgoña (Dijon, Cambrai —donde se crió Dufay—, y otras), Colonia, Hamburgo, Westfalia y Bohemia (Praga). No he observado ninguna frecuencia en representaciones de flautas de pico en cuadros de alrededor de 1400 en estas áreas, ni en Libros de Horas contemporáneos, ni siquiera en pinturas borgoño-flamencas, aunque van Eyck, con su nuevo naturalismo, influyó en pintores catalanes, especialmente a través de Lluís Dalmau que estudió con él en Gante. Pero, aparentemente de forma bastante independiente de cualquier influencia del nordeste mediterráneo, la flauta de pico había sido descubierta en lo que es hoy Holanda. Allí algunos instrumentos reales se han conservado bien en el terreno inundado (que desafortunadamente hace poco fiable la datación dendrocronológica). El más conocido de éstos es la flauta de "Dordrecht", que apareció en una excavación en 1940 en el foso de un castillo cercano a la ciudad. A finales del s. XIV, Dordrecht era uno de los centros más prósperos del Norte de Europa, con un importante comercio por el ancho río Waal (Rin), fácilmente accesible por mar. A principios del s. XV hubo dos desastrosas inundaciones, después de las cuales esta ciudad, muy vulnerable por estar situada muy baja con respecto al nivel del mar, perdió importancia en favor de La Haya y más tarde de Amsterdam. El castillo se construyó en principio en 1335, pero después fue ampliado mucho en 1355, cuando se convirtió en el centro de la cultivada corte ducal. Desde alrededor de 1400 hasta 1418, las disputas entre los ciudadanos y su opresivo duque, cuyo castillo controlaba el acceso por el río a Dordrecht, desembocaron en un conflicto armado, y finalmente el castillo fue saqueado y (por segunda vez) abandonado en 1418. Entonces, muchos artículos, incluidos algunos de valor, fueros arrojados al foso desde las ventanas, posiblemente incluyendo la flauta de pico; toda la zona se inundó en 1421 y de nuevo en 1423, y permaneció así durante siglos. La flauta pudo, sin embargo, haber sido desechada antes, ya que su afinación era sospechosa y hay signos de que fue modificada (tenía un diapasón muy bajo para esa época); faltan los extremos inferior y superior, y pudo haber sido tirada al foso como toda la basura —dada por imposible cualquier reconstrucción que mereciese la pena—. Todo esto indica un ambiente musical de experimentación y avance en la corte ducal, un entorno favorable al desarrollo de la flauta de pico como un instrumento de arte. Ambas teorías sobre porqué fue tirada al foso tienden a sugerir que la flauta se originó durante el último cuarto del s. XIV, lo que concuerda con la evidencia iconográfica catalana. [Estoy muy agradecido a Rob van Acht por su ayuda al suministrarme esta información.]

Parece, por lo tanto, bastante sorprendente que, por lo que yo sé, las flautas de pico no aparezcan en el arte de los Países Bajos de finales del s. XIV o incluso principios del s. XV, por ejemplo en Tournai, Bruselas, Gante, Brujas, Amberes o La Haya. Sin embargo, muchas de la obras de pintores como van der Weyden o van Eyck se han debido perder a través de las guerras y la iconoclasia —Flandes no tiene la misma abundancia de retablos conservados del gótico tardío que uno encuentra en la región catalana—. Aún así, sólo una pequeña proporción de altares catalanes incluye representaciones de la flauta de pico, y puede que hubiera representacio-

nes de flautas de pico en los Países Bajos que se hayan perdido o destruido. Es interesante notar, sin embargo, que sí aparece la flauta travesera, así como algunos instrumentos de cuerda pulsada y frotada, y un órgano portativo, entre las decoraciones con ángeles músicos alrededor de la Anunciación en las *Belles Heures* de John, Duque de Berry, datadas en 1408-10. Las flautas traveseras aparecen raramente en el arte catalán de esta época. Aunque hay que ser cauto al hacer suposiciones sobre las prácticas musicales de la corte a partir del arte, especialmente arte religioso, pudo haberse dado el caso de que las flautas de pico, aunque existiesen, no fueran ampliamente conocidas ni utilizadas en la cultura de las cortes del norte de Europa alrededor de 1400, y, por ello, no causaran la misma impresión en los artistas flamencos que en los artistas catalanes. ¿Estarían los instrumentos peor hechos (y afinados) o peor tocados? o ¿sería la flauta travesera, que debía tener muy buenos intérpretes, pues era notoriamente difícil de tocar afinada, el instrumento dominante o más de moda para música suave en Burgundia y los Países Bajos, ralentizando la expansión del uso de la flauta de pico? La casualidad y la moda juegan un gran papel en la historia de un instrumento.

La importancia de Valencia como centro cultural en la últimas décadas del s. XIV siguió a la de Barcelona, de la que los moros se habían retirado antes, y fue realzada durante el patronato de Don Fernando de Antequera, elegido rey de Aragón en 1412. Aunque Valencia fue un centro de excelencia musical, donde los constructores desarrollaron la viola a partir de su predecesor moro, el *rabâb*, las primeras representaciones de la flauta de pico en el arte catalán preceden al período de mayor actividad musical de Valencia. A pesar de la evidencia de la flauta de Dordrecht, no se puede despreciar, por lo tanto, la idea de que la flauta de pico divulgó su sonido característico por primera vez en la corte real de Aragón en Barcelona. Es una conjetura que merece una más amplia investigación, especialmente en relación con las demandas de música secular como las extravagantemente rítmicas baladas que se habrían interpretado en la corte de Aragón a finales del s. XIV. Barcelona era un importante centro musical con fuertes vínculos con Francia, especialmente durante el reinado de Juan I (1385-96) —tuvo tres esposas francesas—.

Figura 2. Pere Serra, *La Virgen con el Niño* (panel central del retablo de Nuestra Señora de los Ángeles de la Iglesia de Santa Clara, Tortosa, ca. 1390?). (MNAC, Barcelona). © MNAC, Barcelona

Como dice Ian Woodfield en su libro *The Early History of the Viol* (Cambridge, 1984), "hay muchos indicios en el arte Aragonés de que todo el período fue de marcado dinamismo y experimentación" (p. 5), un clima cultural favorable para una invención como la de la flauta de pico.

En su libro multi-volumen *A History of Spanish Art* (Harvard, 1930 y en adelante) el estudioso americano C.R. Post dedica especial atención al arte catalán de finales de la Edad Media y principios del Renacimiento (estoy en gran deuda con este incansable historiador del arte, así como con Josep Gudiol y Santiago Alcolea por su profusamente ilustrado catálogo de *Pintura Gótica Catalana* (Barcelona, 1986) —los números Gudiol que aparecen en estos artículos remiten a los números de las ilustraciones de este libro, que también proporciona amplias referencias a Post y otros estudiosos—). Post observa que en los pintores catalanes era notable un fuerte "deseo de expresividad" (Vol. II, p. 255) que trasciende otras características de estilo importadas primero del arte italiano (sienés) y más tar-

Figura 3. ? Pere Serra, *La Virgen con el Niño* (panel central de un retablo del Monasterio de Sant Cugat del Vallès). (Museo Diocesano de Barcelona; aunque en la fecha de redacción de este artículo, mayo 1996, este cuadro, junto con muchos otros de este museo, no estaba expuesto —es de esperar que éste y otros retablos en los que aparecen instrumentos musicales no permanezcan en una "colección reservada" cuando esté completada la obra en el museo—.) © Arxiu Mas

de del arte gótico "internacional" franco-flamenco. Los mismos rasgos se aplican a la música en las cortes aragonesas, y esto apoya la idea de que músicos de esta región estaban especialmente interesados en el desarrollo de la expresiva flauta de pico. Sylvestro Ganassi dice en su *Fontegara* (Venecia, 1535) que "es posible con algunos flautistas percibir como si hubiese palabras en su música; así que uno puede verdaderamente decir que con este instrumento únicamente la forma del cuerpo humano está ausente, al igual que en un buen dibujo sólo falta la respiración".

Las más tempranas representaciones de la flauta de pico en obras de arte catalán, y posiblemente en el arte en general, vienen del taller de los hermanos Serra en Barcelona. Son dos retablos, notablemente parecidos, que muestran ángeles-músicos con la Virgen y el niño. Uno es, y posiblemente los dos, de Pere Serra (figs. 2 y 3 —Gudiol 272 y 275—). El instrumento de viento que aparece en ambos dibujos puede ser identificado como una flauta de ocho agujeros (considerando como uno el doble agujero alternativo para el dedo meñique izquierdo o derecho: el que no se utilizaba era tapado con cera), más que como una de seis agujeros. Aunque el artista no puede mostrar a la vez el agujero del pulgar en la parte inferior del instrumento y los otros agujeros de encima, si el instrumento tiene una "ventana" debajo de la embocadura, demostrando que es una flauta de canal de soplo directo, y tiene doble agujero para el meñique, del que se ve uno o los dos, tiene que ser con seguridad una flauta de pico. Los dedos sobre el instrumento pueden estar tapando agujeros, o simplemente apoyados, pero de nuevo, si el dedo meñique de la mano inferior está estirado alejándose del tercer dedo, o el pulgar de la mano superior estirado hacia arriba para tapar su agujero, es probable que sea una flauta de pico. Una posición de las muñecas hacia abajo, para facilitar el movimiento del pulgar para las octavas, es también otro posible indicio. Cómo está colocado el instrumento en los labios puede no estar muy claro, pero unas mejillas hinchadas, una marcada longitud del instrumento más abajo del dedo meñique, y un pronunciado ensanchamiento de la campana sugieren chirimías más que flautas, aunque la *pirouette* no se pueda ver en los labios. El instrumento que se muestra en la fig. 4, un detalle de la fig. 2, es cilíndrico, las muñecas están colocadas bien hacia abajo con respecto al instrumento —que no es la posición más natural para tocar la flauta de seis agujeros— y el dedo meñique está muy cerca de la campana del extremo. Por otra parte, un examen más directo del original revela que Pere ha marcado dos agujeros abiertos inmediatamente debajo de los dedos de la mano superior, y muestra en un color más oscuro el agujero del dedo meñique inferior que no es utilizado y está relleno (presumiblemente) con cera. Al no ser el propio pintor flautista, está un poco confundido sobre qué dedos tapan qué agujeros; aun así, este dibujo no es sólo probablemente la primera representación de una flauta de pico en el arte, sino también una de las mejores. [Debe acreditarse al difunto Walter Bergmann este "descubrimiento", ya que lo incluyó en su pequeña

pero seminal colección de "dibujos de flautas de pico" —aunque no conocía las representaciones catalanas posteriores—.] Todos estos factores sugieren que Pere Serra había visto flautas de pico y cómo se tocaban, y le impresionó lo bastante su sonido como para querer incluirlas en sus cuadros de la Virgen. Por otra parte, en las dos pinturas de Serra y en algunas representaciones posteriores, la flauta de pico está sostenida de una forma un tanto forzada para tocar, inclinada a un lado u otro hacia el espectador, presumiblemente porque el artista está ansioso por mostrar de forma absolutamente clara las características identificativas de un instrumento poco familiar: su ventana y el número de agujeros.

Figura 4. Ángel tocando la flauta de pico, detalle de *La Virgen con el Niño*, de Pere Serra (fig. 2). MNAC Barcelona.
© MNAC, Barcelona

Tanto en el arte italiano como en el español, fue habitual durante unos cien años desde alrededor de 1340, mostrar a la Virgen rodeada de ángeles tocando variados instrumentos musicales, especialmente en cuadros de la Coronación o Ascensión. Estos cuadros, a pesar de las inexactitudes y licencias de artista, proporcionan evidencias sobre qué instrumentos eran conocidos en esas épocas. Por ejemplo, una flauta travesera —tocada angélicamente, por supuesto— aparece en un retablo en Mallorca, por entonces parte del Reino de Aragón, en Sta. María del Puig (cerca de Pollensa), posiblemente de finales del s. XIV, ya que está en el estilo del maestro mallorquín Daurer (Post, Vol. III, pp. 151-2. Fig. 309). Flautas dobles y chirimías aparecen frecuentemente, por ejemplo en la *Coronación de la Virgen* de los frescos de Ferrer Bassa en la capilla de San Miguel del Convento de Pedralbes cerca de Barcelona, pintados en 1345-6 (Gudiol 195).

El segundo problema que nos encontramos en los dos retablos de Pere Serra ilustrados en las figs. 2 y 3 es el de su fecha. Algunos retablos catalanes se pueden fechar con exactitud por libros de cuentas eclesiásticos donde aparecen reflejados los pagos a los artistas, o, de forma menos exacta, por información sobre la construcción de la iglesia en donde se encuentra el retablo, posiblemente por la fecha de la misa de consagración. Desafortunadamente no existen estos tipos de registros para ninguno de los dos retablos. Los estudiosos están en desacuerdo sobre cuál de los dos es anterior, aunque son tan parecidos que parece muy posible que fueran pintados alrededor de la misma fecha. La estudiosa Rosa Alcoy cree que hay evidencias estilísticas que sugieren que son anteriores al gran retablo de Pere Serra en la Catedral de Manresa, contratado en 1394. Podrían, por lo tanto, ser de alrededor de 1390, o incluso antes —1375 es la fecha más temprana sugerida—. Pero el fechado estilístico es muy inseguro, ya que en un mismo retablo puede haber trabajado más de un pintor, y el taller de Serra tuvo algunos asistentes jóvenes sobresalientes como Jaume Cabrera y Lluís Borrassà. De todas formas, es poco probable que un artista muestre en un retablo un instrumento de reciente invención y utilización en la corte, así que parece que la flauta de pico podrá haberse utilizado en la región de Barcelona durante el último cuarto del s. XIV. En la segunda parte de este artículo se mostrará, de forma clara, cómo poco después se estableció sólidamente en el Reino de Aragón.❑

Traducción, Bárbara Sela

PROBLEMAS DE LA JUSTA ENTONACION[1]

Joaquín Hernández

El objetivo de este artículo es demostrar por qué no es viable la justa entonación en los instrumentos con posibilidades de afinar "sobre la marcha" (como una flauta de pico). Desde luego, a la hora de afinar un acorde, en un *consort* de flautas por ejemplo, hay que guiarse de la justa entonación, que al ser la natural es la que mejor suena; pero a la hora de interpretar una pieza, por ejemplo a solo, es imposible afinar todos los intervalos puros[2], o sea, no se puede practicar la justa entonación.

El hallazgo de esta afinación no fue posterior a la teoría físico-armónica descubierta en los s. XVII y XVIII, sino que ya desde el s.VI a. C. se tenía una idea bastante aproximada de las razones[3] de los intervalos puros, y en el s. XVI ya se conocía el sistema de entonación justa gracias a teóricos como Fogliano, Zarlino o Salinas.

Para explicar los problemas de esta entonación, primeramente expondré cómo se ha llegado a la conclusión de las razones de los intervalos puros. Todo empezó con Pitágoras y sus pruebas sobre el monocordio[4]. Si hacemos sonar la mitad de una cuerda y comparamos el sonido con el producido por la totalidad de ésta, el intervalo es la octava, que será de razón 2/1; si dividimos la cuerda en tres partes y hacemos sonar dos, sonará una quinta justa, de razón 3/2; y, dividiéndola en cuatro partes y haciendo sonar tres, sonará (siempre en relación con el sonido de toda la cuerda) una cuarta justa, de razón 4/3. Estas eran las consonancias para Pitágoras.

Las razones del resto de los intervalos se hallarán en el s. XVI dividiendo los intervalos ya conocidos mediante la aplicación de la media aritmética. La media aritmética (b) de dos números (a y c) se calcula según la fórmula $b = (a+c)/2$. Si tomamos la quinta de razón 3/2 (6/4 para evitar decimales), podemos dividir el intervalo de quinta hallando la media aritmética (b) tomando $a=6$ y $c=4$, dando como resultado $b=5$. Expresado esto gráficamente:

5ª(6/4)

6 5 4

(3ªm) (3ªM)

En este gráfico observamos que la quinta se divide en dos intervalos, uno es la tercera menor (6/5), y otro la tercera mayor (5/4). Si hacemos la misma operación para dividir el intervalo de tercera mayor de razón 5/4 (10/8 para evitar de nuevo decimales), tenemos que $a=10$ y $c=8$, siendo la media aritmética $b=9$. Hagámoslo notar en el gráfico:

3ªM(10/8)

10 9 8

(T.m.) (T.M.)

Con lo que la tercera mayor se divide en un tono menor de razón 10/9 y uno mayor de razón 9/8.

El resto de los intervalos se pueden calcular operando con los que ya tenemos. La sexta mayor y menor las obtenemos de la diferencia entre las razones de la octava y cada una de las terceras, 2/1 : 5/4 = 8/5 (sexta menor) y 2/1 : 6/5 = 5/3 (sexta mayor); el semitono mayor es la diferencia entre la cuarta y la tercera mayor, 4/3 : 5/4 = 16/15, y el semitono menor la diferencia entre el tono menor y el semitono mayor, 10/9 : 16/15 = 25/24. Recopilemos las razones de todos los intervalos justos (o puros) en una tabla donde se indica también la medida en *cents*[5]:

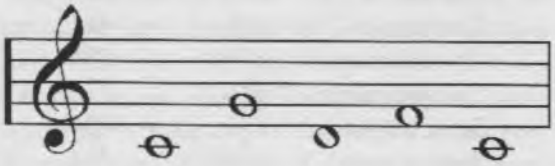
Intervalos	Razones	Cents
Octava	2/1	1200
Quinta	3/2	702
Cuarta	4/3	498
Tercera mayor	5/4	386
Tercera menor	6/5	316
Sexta mayor	5/3	884
Sexta menor	8/5	814
Tono mayor	9/8	204
Tono menor	10/9	182
Semitono mayor	16/15	112
Semitono menor	25/24	70

La justa entonación busca que todos los intervalos se afinen en esas proporciones. En los instrumentos de afinación fija (clave, órgano, instrumentos de cuerda pulsada, etc.), ésta plantea

problemas que la hacen impracticable y que aquí no nos ocupan; en los instrumentos de afinación variable tocando sin acompañamiento (flauta de pico, voz...), nos tenemos que hacer dos preguntas: ¿pueden afinar estos instrumentos todos los intervalos puros? La respuesta es sí, y ¿es esto posible en la práctica? La respuesta es no, por la incompatibilidad de quintas y terceras puras que paso a explicar.

Si buscamos la razón de una tercera mayor a partir de Do por el círculo de quintas (Do-Sol-Re-La-Mi), tenemos que recorrer cuatro quintas, siendo el cálculo la razón de la quinta elevada a cuatro, $(3/2)^4 = 81/16$, ésta es la razón de un intervalo de dos octavas más una tercera mayor (Do-Mi"). Pasamos ahora a sustraerle esas dos octavas para dejar la razón de un intervalo de tercera mayor, $2^2 : 81/16 = 81/64$. Esta es la razón de un intervalo de tercera mayor (Do-Mi) yendo desde la primera nota hasta la segunda por intervalos de quintas puras. Si comparamos esta razón con la de la tercera mayor pura (5/4), vemos que no es igual, y si calculamos la diferencia nos da una cantidad llamada *comma sintónica* o *comma de Dídimo*, $81/64 : 5/4 = 81/80$ (*comma sintónica*). Esta razón es también la diferencia entre el tono mayor y el menor, $9/8 : 10/9 = 81/80$.

Según estos cálculos, si hacemos cuatro quintas puras y ascendentes seguidas en un fragmento, la tercera que se forma entre las notas extremas ya no será pura: la última nota habrá cambiado de altura tonal, subiéndose 22 *cents*, que es lo que se corresponde a una *comma sintónica*, y ello debido a la incompatibilidad entre quintas y terceras puras. Veamos ahora un ejemplo más práctico de este problema:



Si un adiestrado flautista ejecuta este fragmento afinando todos los intervalos puros, vemos que para ir de Do a Re hemos subido una quinta pura (3/2) y bajado una cuarta igualmente pura (4/3), con lo que el tono Do-Re será la diferencia entre las razones de los dos intervalos, $3/2 : 4/3 = 9/8$. También vemos que para ir de Re a Do subimos una tercera menor (6/5) y bajamos una cuarta justa (4/3), calculando la diferencia de estas dos razones obtenemos tenemos la del intervalo Re-Do, $4/3 : 6/5 = 10/9$. Si Do-Re es 9/8 y Re-Do es 10/9, calculamos ahora la diferencia entre estos intervalos, $9/8 : 10/9 = 81/80$ (*comma sintónica*). Por lo tanto el segundo Do será una *comma sintónica* (22 *cents*) más alto que el primero. Si el nombrado flautista a lo largo de una obra repitiera este fragmento nueve veces respetando la afinación justa, se subiría la friolera de un tono.

La aparición de esta *comma sintónica*, tan fastidiosa para la práctica de la justa afinación, es consecuencia de la incompatibilidad de las quintas y terceras puras, obligando si se toca un instrumento de afinación variable (una flauta de pico por ejemplo) a ir temperando[6]. Dicho de otra forma: un instrumento de las características antes mencionadas no puede utilizar la justa entonación, ya que al afinar todos los intervalos puros acabaría subido o bajado de tono. La solución, como ya he señalado antes, es el uso de temperamentos. Hay varios temperamentos, y el que cada uno use cuando toca ya dependerá de su técnica, su grado de purismo y su gusto personal. Si el instrumentista es acompañado por un instrumento de afinación fija (que estará irremediablemente temperado) tendrá que adaptarse, aunque sea al temperamento igual.❑

Nota: la práctica totalidad de este artículo ha sido extraída del libro de Goldáraz Gaínza, J. Javier, *Afinación y Temperamento en la Música Occidental*. Alianza Musica, Madrid, 1992.

Notas (Los números de las llamadas de las notas van en subíndice)

[1] **Justa entonación o afinación justa**: afinación con intervalos puros o naturales.

[2] **Intervalos puros o naturales**: aquellos que aparecen de forma natural en el fenómeno físico-armónico de la escala de armónicos.

[3] **Razón**: cociente de dos números o, en general, de dos cantidades comparables entre sí.

[4] **Monocordio**: en su origen, instrumento musical de una sola cuerda, colocada ésta sobre un *kanon* o regla numerada. Sirve para la determinación matemática exacta de las razones de los intervalos.

[5] *Cent*: unidad lineal de intervalos. La octava comprende 1200 Cents.

[6] **Temperar**: alterar imperceptiblemente ciertas consonancias en beneficio de otras de tal forma que se logre un beneficio entre todas.

NOTICIAS

TRABAJO

La plaza de **Profesor de Flauta de Pico del Conservatorio Superior de Música de Badajoz** está vacante. Se precisa Título Superior. Interesados contactar con Aurora Chacón, Directora del centro. Conservatorio de Badajoz, c/ Duque de San Germán, 6. 06001 Badajoz. Tel. 924-212400

***

El **Conservatorio de Vigo** tiene vacante la plaza de **Profesor de Flauta de Pico.**

CONCURSOS

La final del **Concurso para solistas de flauta de pico Moeck/SRP** (*Society of Recorder Players*) tendrá lugar el 7 de septiembre de 1997 en el Royal College of Music, Londres, durante *The London International Exhibition of Early Music*, con los miembros del Amsterdam Loecki Stardust Quartet como jurado. Para acceder a esta final hay que enviar previamente una grabación, de al menos 30 min. de duración, mostrando distintas facetas de la flauta y su repertorio. Es requisito tener menos de treinta años el 1 de diciembre de 1996. Los Premios son £500, un recital en la Wigmore Hall (en 1998) y un recital en el Northen Recorder Course (en 1999). Para más detalles, bases del concurso y boletines de inscripción contactar con: Mrs. P.E. Davies F.T.C.L., G.T.C.L., Competition Administrator, 20 The Coppice Impington, Cambridge CB4 4PP, Reino Unido. Tel. 01223 234791

CONFERENCIAS

23 de noviembre, sábado, 18 h., galería de arte "Espai Blanc" (Antic de Sant Joan, 1, Barcelona), conferencia sobre "La flauta tenor armónica" (la flauta de Helder) a cargo de Joan Izquierdo en el marco de las actividades de la Comisión de Vanguardia de la Asociación BLOC.

CONCIERTOS

9 de octubre, miércoles, Auditorio de Cuenca. Apertura del curso 96/97, Rafael Soriano, flauta de pico, interpretará "Gesti" de Luciano Berio y "Virgo splendens hic" (anónimo medieval)

11 de octubre, viernes, Teatro Victoria de Hellín, 20'30 h. AGRUPACIÓN DE MÚSICA Y DANZA "ORFEO" (voces, violas *da gamba*, flautas de pico, bombardas, churumbelas, sacabuche, bajones, danza, etc., con Luisa González, Anna Steele, Julio Suárez-Llanos y Fernando Gutiérrez del Arroyo, flautas)

24 de octubre, jueves, Gandía (Valencia), TRÍO SUBTILIOR, Janne Eriksson, Joan Izquiredo y Anna Margules, flautas de pico. Música del siglo XIV (Machault, ars subtilior, Landini y Cicconia) y del Renacimiento inglés (Baldwine, Henry VIII, Cornish, Byrd y Tye)

25 de octubre, viernes, Dénia (Valencia), (ibid. 24 de octubre)

26 de octubre, sábado, Requena (Valencia), (ibid. 24 de octubre)

27 de octubre, domingo, Xàtiva (Valencia), (ibid. 24 de octubre)

2 de noviembre, sábado, Gijón, Palacio Revilla Gigedo, CAPILLA REAL DE MADRID, Guillermo Peñalver y Jordi Argelaga, flautas de pico, etc. Handel, *Acis y Galatea*

3 de noviembre, domingo, Oviedo, (ibid. 2 de noviembre)

7 de noviembre, jueves, Córdoba, Iglesia de San Miguel, GRUPO CINCO SIGLOS, Antonio Torralba, flauta de pico. Danzas de la Edad Media europea.

7 de noviembre, jueves, Conciertos de la Associació Catalana de Compositors (Barcelona), Joan Izquierdo, flautas de pico y P. Subirà, percusión. Obras de Stockhausen, Heider, Guinjoan, Artega, Graus, Nuix y Straesser

8 de noviembre, viernes, Escuela de Magisterio (Islas Filipinas) de Madrid (ibid. 11 de octubre)

9 de noviembre, sábado, Cine Rex de Casas Ibáñez (ibid. 11 de octubre)

29 de noviembre, viernes, Sala de cultura de Caja Madrid, pza. Catalunya (Barcelona), (ibid. 24 de octubre)

13 de diciembre, viernes, Teatro Auditorio de Cuenca, 20'30 h. (ibid. 11 de octubre)

INSTRUMENTOS

Yamaha ha sacado al mercado un nuevo modelo —304B— de flauta tenor de plástico con llave partida (para Do y Do#). El precio de oferta de lanzamiento (según *The Early Music Shop*) es de £64.95.

Moeck anuncia sus nuevos modelos (S, A, T y B) de *set* renacentista, flautas especialmente diseñadas para tocar en *consort* y que reemplazarán a su serie antigua (810-870). Estas flautas están basadas en el *consort* original del Vienna Musikinstrumenten Museum, fabricadas en arce impregnado, afinadas en La=440 Hz. y construidas en dos piezas para facilitar la afinación en conjunto. Utilizan digitaciones renacentistas y su tesitura es de octava y media. Los modelos y precios (según *The Early Music Shop*) son: 822 Soprano, £330; 832 Alto, £480; 843 Tenor con llave y *fontanelle*, £720; 852 Bajo, £1070.

Moeck presenta también su *Flauto 1 Plus*, una nueva flauta de pico soprano diseñada especialmente para niños, con cabeza de madera y cuerpo de plástico, el precio (según *The Early Music Shop*) es de £19.75.

LIBROS

La editorial Aug. Zurfluh ha publicado una nueva edición conjunta de los conocidos métodos para flauta de pico de Hotteterre y Freillon Poncein (en reproducción facsimilar de las ediciones de 1707 y 1700, respectivamente) y del más raro de Loulié (en versión moderna con comentarios). *Les 3 Méthodes de Flûte à Bec en France à l'Époque Baroque, recueillies et présentée par Laurence Pottier.* ISBN: 2-87750-067-2; número de catálogo: AZ 1410. 58 pp.

CURSOS

En el transcurso del XVIII Curso Internacional de Música Antigua de Daroca, celebrado entre los días 3 y 10 de agosto, se recogieron firmas para solicitar la inclusión de la flauta de pico como asignatura para próximos años. Tras un primer intento en el que firmaron, entre otros Steffi Graf y "el violador de Daroca", se consiguieron unas sesenta firmas, las cuales fueron entregadas al Director del Curso. Algunos profesores prefirieron no firmar el escrito.

Con casi total seguridad no contaremos con dicha asignatura el próximo año, sin embrago se vislumbran esperanzas para los años venideros.— MANUEL CASTELLANO

PARTITURAS

Reseñadas en *The Recorder Magazine*, junio 1996:

G. Meunier, *Canaletto* para flauta soprano y clave (o piano). Editions Combres, París

R. Janssens, *Sonatine* para flauta soprano y clave (o piano). Editions Combres, París

M. Lysight, *Trois Instantanés* para flautas alto y soprano/tenor (un flautista). Editions Combres, París

J.-C. Lavoignat, *Trois Fantasies* para flauta alto. Editions Combres, París

M. Lysight, *Trilogy for recorder (d'après Stephen Hawking I, II y III)* para trío de flautas. Editions Combres, París

G.P. Telemann, *Tríosonata en La m.* para flauta alto, violín y b.c. Amadeus BP723

N. Bousquet, *12 Grands Caprices (1864)* para flauta alto. Moeck 1134

P. Attaignant, *8 Chansons (1533)* para cuarteto de flautas (ATTB o SATB). Schott OFB 1008

G. Frescobaldi, *Capriccio sopra la Spagnoletta* para cuarteto de flautas (SATB) [arreglo de B. Thomas]. Dolce Edition DOL 323

H. Luchterhandt, *Four pieces for recorder quartet, II* para cuarteto de flautas (SATB). Moeck ZfS 671/672

M. Maute, *Tanto-Quanto* para cuarteto de flautas (AATB). Moeck ZfS 674

J. Haydn, *Divertimento nº1 & St. Antoni Chorale* para cuarteto de flautas (SATB) [arreglo de E. Reichelt]. Doblinger 04 463

W. Byrd, *Pavana & Galiarda* para quinteto de flautas (SAA/TTB). Practicall Musicke Editions No. 105r

H. Finck, *Greiner, Zanner* para cinco instrumentos (SATTB). London Pro Musica 202

G.B. Grillo, *Canzon pian e forte* a 8 (SATB/SATB) con bajo para órgano. London Pro Musica ADC 43

E. Krähmer, *12 Ländler, Op.8* para flauta soprano y piano. Moeck ZfS 668/669

D. Ortiz, *3 Recercadas (1553)* para flauta alto y piano [arreglo de B. Thomas]. Dolce Edition

DOL 601

D. Bateman, *Seven in Swing* para flauta alto y piano. Dolce Edition DOL 406

F. Barsanti, *2 Sonatas* para flauta alto y b.c. Amadeus BP 805

H. Heilmann, *Suite a conte* para dos flautas de pico e instrumento de teclado. Moeck 1564

G. Bryars, *Sub Rosa (1986)* para seis instrumentistas (flauta alto, clarinete, vibráfono, piano [un pentagrama], violín y contrabajo). Schott ED 12478

T. Weelkes, *7 Airs or Fantastic Spirits* para trío de flautas (SSA/T). London Pro Musica EML 282

P. Moulu, *Quam pulchra es* para cuarteto de flautas (TTTB). London Pro Musica EML 283 [también disponible una cuarta más alta, LPM EML 283a]

G. Priuli, *Adoramus te Christe* para dos cuartetos de flautas (SATB+SATB). London Pro Musica EML 286

M. Praetorius, *Allein Gott in der höh sei ehr* para dos cuartetos de flautas (SATB+SATB). London Pro Musica ADC 48

6 Instrumental Pieces from Florence MS Banco Rari 229 (S/A, A/T, B). London Pro Musica EML 281

2 Motto Motets from the Copenhagen MS en cinco partes. London Pro Musica EML 284

N. Gistou, *Paduana & Galliard* (SS, S/A, A/T, B). London Pro Musica EML 285

L. Mazzi, *Canzon Secunda à 8* (SATB+SATB). London Pro Musica ADC 44

G. Guami, *Canzon II à 8* (S, S/A, A/T, B+S, S/A, A/T, B). London Pro Musica ADC 45

G. Priuli, *Canzon Secunda à 8* (A, T, T, GB+A, T, T, GB). London Pro Musica ADC 46

L.G. da Viadana, *"La Ferrarese" à 8* (SSAB+STBB). London Pro Musica DC 47

Traditional Irish Music [selección de A. Robinson], para S o A o T. Dolce DOL 407

Italian Duets ca. 1730 para dos flautas alto. Moeck ZfS 673

G.P. Telemann, *The Berlin Duos* para dos flautas alto. Dolce DOL 705A

J.S. Bach, *9 Pieces from the Anna Magdalena Bach Book* para trío de flautas (SAT) [arreglo de A. Charlton]. Provincetown Editions No. 32

R. White, *Fantasia* para trío de flautas (ATB). Practicall Musicke Editions

T. Lupo, *4 Fantasias* para trío de flautas (AAB). Dolce DOL 329

Three part Instrumental Pieces from the English Renaissance para trío de flautas (ATB-SAT-SAB). Moeck ZfS 677/678

Li'l Brown Jug para trío de flautas (Sno.SA) [arreglo de B. Sanders]. Moeck ZfS 670

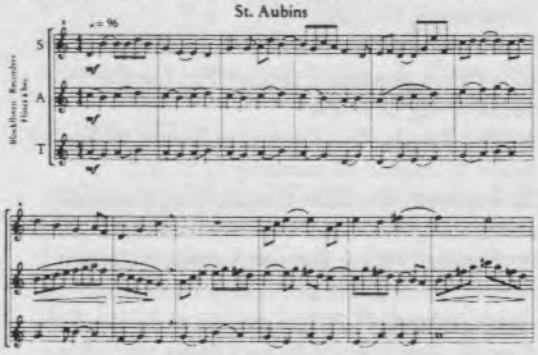
S. Aguilera de Heredia, *Falsas de Sexto Tono* para cuarteto de flautas (SATB). Practicall Musicke Editions

T. Tallis, *O ye tender babes* para cuarteto de flautas (AATB). Practicall Musicke Editions

NEUERSCHEINUNGEN ZEITSCHRIFT FÜR SPIELMUSIK

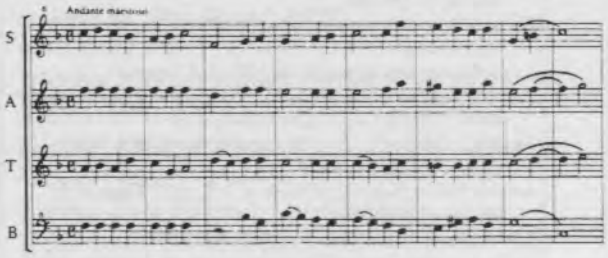
Franz Joseph Haydn
20 Flötenuhrstücke. Heft I, 7 Stücke für Sopran-, Alt- und Tenorblockflöten
eingerichtet von Grete Zahn.
ZfS 686/687 · ISMN M-2006-0686-7 · DM 7,90

Christopher Breen
St. Margret's Suite, für drei Blockflöten.
ZfS 688 · ISMN M-2006-0688-1 · DM 5,10



Lothar Graap
Es kommt ein Schiff, geladen. Partita für Sopranblockflöte und Orgel.
ZfS 689 · ISMN M-2006-0689-8 · DM 5,10

Jiří Laburda
Weihnachtsmusik für Blockflötenquartett.
ZfS 690/691 · ISMN M-2006-0690-4 · DM 7,90



MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-CELLE

J. Segni da Modena, *Ricercari VII-XI* para cuarteto de flautas (AATB). Doblinger DM 1208

J. Pachelbel, *2 Fugues on the Magnificat* para cuarteto de flautas (SATB). Moeck ZfS 675

H. Purcell, *The Four-part Fantasias* para cuarteto de flautas (SATB) [arreglo de D. Katz]. Dolce DOL 324 [también disponible para A, T, B, GB. DOL 324a]

W. Byrd, *Pavana Canon. Two parts in one* para cinco flautas (SSTTB). Practicall Musicke Editions No. 107r

W. Byrd, *Pavana, Bray and Galiarda* para cinco flautas (SAA/TTB). Practicall Musicke Editions No. 104r

G.B. Vitali, *Sinfonia a sei (1684)* para seis flautas (SSATTB). Dolce DOL 328

W. Babell, *Sonata en Sol m.* para flauta soprano y b.c. Doblinger DM 1220

S. Joplin, *Rags Vol. II* para flauta alto y piano [arreglo de A. Robinson]. Dolce DOL 405

G. Foky-Gruber, *Suite on Hungarian Folk Songs* para flauta soprano y piano. Moeck ZfS 676

H.-J. Teschner, *Hibum-Sorza-Wanz (1988)* para flauta soprano y piano. Moeck 1563

H. Purcell, *Sonata No. 6* para dos flautas alto, viola *da gamba*/violonchelo y b.c. [arreglo de P. Leenhouts]. Moeck 2818

Añadidos al *Directorio de Flautistas Españoles*. Los datos nuevos o alterados sobre el directorio anterior van en cursiva

Bengoa Geisler, Idoia; c/ Fernández del Campo, 18, 4ºD, 48010 Bilbao; 94-4165500 (ofic.); 94-4168437

Blanco, Antonio; *c/ Sta. Clara, 15, 3ºA, 37001* Salamanca; *923-266496*

Capocaccia, Giulio; *Barcelona (?)*

Cirillo, Agostino; *Ronda Norte, 18 VII A, 30009* Murcia; *E-mail: aaciril@mur.hnet.es*

Díez de Angulo, Begoña; *Violín; Tít. de P.*

Domingo Tovares, Jorge; Pº Rosales, 8, Esc. A-B 9ª, 50008 Zaragoza; 976-497170; E. (Cons. Zaragoza)

Galindo Martí, Consuelo; c/ Cerdanya, 20. Urbanización Can Vidal, La Palma de Cervelló. 08756 Barcelona; 96-6720263

García Besada, Alberto; Rua da Praza, 26, Ogrove. 36980 Pontevedra; 986-730003; A.

Hernández Acién, Carlos; c/ Carrera, 4, 2ºA, Móstoles. 28931 Madrid; 91-6132688; A.

Lacruz Casaucau, Beatriz; *E-mail: lacruz@posta.unizar.es*

Martínez Ayerza, María; *E-mail: ix0543@bestia.xpress.es*

Nava Cuervo, Miguel Ángel; Avda. Pablo Iglesias, 4, 4ºC, 28003 Madrid; 91-5540860

Novas Morera, Luis Miguel; c/ Rosa, 16, 2º3ª, Aranjuez. 28300 Madrid; 91-8915221; C.; Dúo flauta y guitarra "José Manuel de la Fuente y Luis Miguel Novas"; Tít. de P. Superior

Parrilla, Vicente; *Emmastraat, 69, 2595 EH, Den Haag, Holanda; 07-31-3839021; E-mail: vicente@koncon.nl*

Saiz Mata, Cristina; c/ Paseo de San Antonio, 48, 3ºA, 16003 Cuenca; E. (Cons. Cuenca)

Sánchez Macías, Francisco; c/ Goya, 8, 7ºB, 11010 Cádiz; E. (?) (escuela magisterio?)

Saperas, Josep María; *Barcelona (?) 93-7952725 (?)*

Vallès i Castelló, Carles; c/ Jacint Verdaguer, 38, Esplugues. 08950 Barcelona; Dúo "The flying horse", Ensemble vocal-instrumental "Flumen Musicae"; C.; Tít. de P. Superior

Varela Entrecanales, Manuel; *E-mail: mvarela@arrakis.com*

G.B. Fontana, *Sonata No. 16 (1641)* para tres flautas alto y b.c. Dolce DOL 327

J.C. Pepusch, *Dos cantatas* para soprano, flauta alto y b.c. Moeck 2565

Reseñadas en TIBIA, 2/96:

G. Janssen, *Largo* para flauta tenor. Moeck 1552

A. Habert y B. Seeliger, *"all'improviso" - vom Bordun zum Ground* (música de danza improvisada en los siglos XVI y XVII) para un instrumento melódico y acompañamiento (guitarra/laúd/ instrumento de tecla o tres voces: dos instrumento melódicos y uno bajo); CD con el acompañamiento (clave). Musicverlag PAN AG 172

F. Kreisler, *Liebesfreud aus "Altwiener Tanzweisen"* para cuarteto de flautas (SATB) [arreglo de J. Bornmann]. Musicverlag Bornmann BVM 28

H. Purcell, *Fantazia, Three Parts upon a Ground* para cuarteto de flautas (AAAB) [arreglo de J. Bornmann]. Musicverlag Bornmann BVM 27

H. Purcell, *Chaconne c-Moll, Two in one upon a Ground* para cuarteto de flautas (AAAB) [arreglo de J. Bornmann]. Musicverlag Bornmann BVM 26

G. Braun, *Omnia tempus habent, Version A* para una bailarina, un flautista e instrumentos de percusión. Flautando FE A-006A

G. Braun, *Omnia tempus habent, Version B* para un flautista y una asistente (versión concertante). Flautando FE A-006B

E.J. Kong, *Ssi .Saat* para flauta, violín, violonchelo y piano. Flautando FE A-002

Acht Englische Lieder para flauta soprano, tenor o canto y b.c. Girolamo Musicverlag G 12.006

G. Bononcini, *Arien und Duette aus der Oper Il Trionfo di Camilla* para dos flautas alto y b.c. o instrumento bajo. Girolamo Musicverlag G 12.005

G.F. Händel, *Pensieri notturni di Filli HWV 134*, Cantata para soprano, flauta alto y b.c. Girolamo Musicverlag G 11.001

H.-M. Linde, *3 Bretano-Lieder* para voz aguda y flauta tenor o flauta travesera. Girolamo Musicverlag G 11.004

M. Locke, *For Several Friends Vol. 1: Suites nº1 y 2* para flautas soprano y tenor y b.c. Girolamo Musicverlag G 12.001

M. Locke, *For Several Friends Vol. 2: Suites nº3 y 4* para flautas soprano y tenor y b.c. Girolamo Musicverlag G 12.002

F. Müller-Busch, *Blue Duets* para flautas soprano y tenor. Girolamo Musicverlag G 21.001

J.Ch. Pepusch, *Menelaos*, Cantata para soprano, flauta alto y b.c. Girolamo Musicverlag G 11.003

J.Ch. Pepusch, *When Loves soft passion*, Cantata para soprano, flauta alto y b.c. Girolamo Musicverlag G 11.002

A. Corelli, *Sonata en Fa M.* para flauta alto y b.c.

Robert Lienau Musicverlag RL 40260

F. Geysen, *Erste Begegnung* para flauta tenor y piano. Mieroprint EM 1048

L. Lämmer, *Duo* para flauta soprano y piano. Mieroprint EM 1047

W. Michel, *"Glissgliss"* para flauta *piccolo* (sopranino?) y piano. Mieroprint EM 1050

U. Pollmann, *appoggiatura* para flauta alto y piano. Mieroprint EM 1049

J. Dadiani, *Zwei georgische Kirchengesänge* para tres o cuatro flautas. Moeck ZfS 681

M. Maute, *Lamento/Dornoosje* para flauta alto, flauta tenor y dos flautas bajo. Moeck 1565

M. Maute, *Suitte en Trio* para flautas tenor, bajo y gran bajo. Moeck 1566

A. Poglietti, *Canzon uber das Henner und Hannergeschrey* para cuarteto de flautas. Moeck ZfS 680

G.F. Händel, *Quartettsätze, Vol. 1: Suite en Sol M.* Moeck 2128

idem., *Vol. 2: Suite en Re m.* Moeck 2129

idem., *Vol. 3: Suite en La m.* Moeck 2130

Spirituals para tres flautas. Moeck ZfS 682

C. Tsoupaki, *Charavgi* para flautas renacentistas. Moeck 1567

T. Merula/ G.P. Cima, *La Strada & Sonata à 3* para dos flautas soprano, violonchelo y b.c. Noetzel N 3846

Musik aus Südostasien para dos o tres flautas. PAN 779

F.W. Witt, *Drei Marsche* para cuatro flautas. PAN 714

DISCOS

J.S. BACH - Cantatas, vol 2. *Cantatas BWV 71 y 106*, etc. Solistas vocales y BACH COLLEGIUM JAPAN, Dir. M. Suzuki. Bis CD-781, grabado en 1995, 62'35", DDD.

J.S. BACH - Cantatas, vol 5. *Cantatas BWV 18*, etc. AMERICAN BACH SOLOISTS, Dir. J. Thomas. Koch International Classics 37332-2, DDD.

J.S. BACH - Trio Sonatas BWV 525-530. Originales para órgano. Arreglo para flauta de pico, violín y b.c. de J. Linsenberg. MUSICA PACIFICA: Judith Linsenberg, flauta de pico; E. Blumenstock, violín; E. Le Guin, violonchelo; E. Parmentier, clave. Virgin Veritas 545192-2, grabado en mayo de 1992, 70'17".

ANTONIO DE CABEZÓN - Glosados, Diferencias, Tientos. *Discante sobre la Pavana Italiana, Diferencias sobre la gallarda milanesa, Durmendo un jorno* [Ph. Verdelot], *Ancol que col partire* [C. da Rore], *Hierusalem luge* [J. Richafort], *Susana un jur* [O. di Lasso], *La dama le demanda, Pavana con su glosa, Quien llamó al partir partir, Un gai bergier* [Th. Crecquillon], *Je fille quanile medona* [Ph. van Wilder], etc. TRIO "UNDA MARIS": Joan Vives, flauta de pico; E. Martínez, clave, órgano y clavicordio; J. Comellas, viola da gamba; F. Quiroga, vihuela; M. López, percusión. La mà de guido LMG2014J, grabado en septiembre de 1995, 60'25", DDD.

VIVALDI - Le quattro stagioni arregladas para cinco flautas por Joris van Goethem. Marion Verbruggen & FLANDERS' RECORDER QUARTET 'VIER OP'N RIJ': Bart Spanhove, Joris Van Goethem, Paul Van Loey y Geert Van Gele. Harmonia Mundi HMU 907153, grabado en abril y mayo de 1994, 38'37", DDD.

VIVALDI - Four Concertos for Recorder and Strings. *Concierto en Do m. P440, Concierto en La m. P83, Concierto en Sol m. "La Notte" Op10/2, Concierto en Do M. P78.* Conrad Steinmann, flauta de pico, CAPELLA COLONIENSIS, Dir. H. Müller-Brühl. Claves CLF 0804-9, grabado en 1978, 37'33", ADD.

O, SNODE WELT. Oswald von Wolkenstein, *Wer ist da durchleuchtet, O, snode welt, Ich spür ein tier, Du armer mensch, Der mai mit lieber Zal*; H. Laufenberg, *Virgo Dulcis*; Codex Robertsbridge, *Tribum quem, Estampie*; Mönch von Zalsburg, *Ju ich iag, Mich straft ein Wachter*; Hugo von Monfort, *Fro welt*; Petrus Wilhelmi de Grudenz, *Presulis eminenciam*; Codex St. Emmeram, *O, de terneris cordulis vox*; Codex Engelberg 314, *Illibata virgo*. AVENTURE: Ita Hijmans, flauta de pico; L. van Jaarsveld, voz; A. Böker, fídula. Amsterdam Classics 19905, grabado en 1995, DDD.

DANSSE REAL. Las piezas instrumentales del "Chansonnier du Roi". Danzas del manuscrito 844 de la Biblioteca Nacional de París (ocho *estampies* y tres *danses*), así como cuatro piezas presumiblemente originales de hacia 1300 (tres *Chose Tassin* y un *Chose Loyset*). GRUPO CINCO SIGLOS: Antonio Torralba, flautas dulces; G. Arellano, viola y rabel; M. Hidalgo, laúdes; O. M'arini, percusión. Fonoruz CDF 270, grabado en julio de 1996, 52'55", DDD.

SONGS AND DANCES FROM THE SPANISH RENAISSANCE. Anón. (Ms. Leipzig), *Bassa Danza-La Spagna;* Anón. (Canc. Upsala), *Si nos huviera mirado, Falalalan-Falalalera*; Juan del Enzina, *Daca bailemos, Carrillo*; Anón. (Canc. Medinaceli), *Dí, perra mora*; Juán Vasquez, *Quien amores tiene ¿cómo duerme?*; Hayne van Ghizeghem-A. Agricola, *De tous biens pleine*; M. Gulielmus-M. Perugia, *Falla con misuras (La bassa*

castiglya); Alonso-Canc. de palacio, *La Tricotea*, etc. CAMERATA IBERIA: Ernesto Schmied, flauta de pico; C. Mena, voz; J.C. de Mulder, vihuela y dirección; D. Carranza, vihuela; Fco. Luengo, viola *da gamba*; P. Estevan, percusión. M·A Recordings MO35A, grabado en mayo de 1995, 50'01", DDD.

LA SPAGNA - Music at the Spanish Court. Fco. de la Torre, *Danza Alta*; Anón., *La Spagna, Saltarello, Pavana El bisson, Batalla Famossa*; A. de Cabezón, *Tiento de Segundo Tono, Diferencias sobre la Gallarda Milanesa, Diferencias sobre Un gay berger*; Andreas de Silva, *Motete O virgo benedicta, Motete De ore prudentis*; T.L. de Victoria, *Motete O decus apostolicum*; N. Gombert, *Motete Virgo Sancta Katherina*; P. de Escobar, *Motete Sumen illud Ave Gabrielis ore*; J. Ghiselin, *La Spagna*; J. Cornago y J. Ockeghem, *Canción ¿Qu'es mi vida?*; Diego Ortiz, *Recercadas tercera y cuarta sobre La Spagna, Recercada sobre la canción Doulce Memoire*; S. Aguilera de Heredia, *Ensalada, Tiento de falsas de cuarto tono*; Fco. Correa de Arauxo, *Canto de la Inmaculada Concepción*; H. de Cabezón, *Glossada sobre Susana un jour*; B. Clavijo del Castillo, *Tiento de segundo tono por Ge sol re ud.* AMSTERDAM LOEKI STARDUST QUARTET: Daniel Brüggen, Bertho Driever, Paul Leenhouts y Karel van Steenhoven. L'Oiseau-Lyre 444537-2, grabado en diciembre de 1993, 67'48", DDD.

JACQUES MODERNE - Fricasée Lyonnaises. Piezas instrumentales de la colección *Musique de Joye*, 1542, y *chansons* de *Le Parangon des Chansons*, libros I, II, V, VI, VII, VIII, 1538, 1539, 1540, 1541, etc. ENSENBLE DOULCE MÉMOIRE, Denis Raisin-Dadre, Claire Michon, Jérémie Papasergio, Elsa Frank, flautas de pico, y otros. Astrée E8567, grabado en noviembre de 1995, 70'13, DDD.

CHANSONS ET DANCERIES - French Renaissance Wind Music. N. Gombert, *Musae Jovis*; Anón. *Branles de Village, Branle de chevaux*; Cl. Gervaise, *Allemandes*; Cl. de Sermisy, Th. Crecquillon y J. Buus, versiones sobre *Content désir, qui cause ma douleur*; A. Willaert, *Ricercare*; & otros autores. PIFFARO: Eric Anderson, Adam Gilbert, Grant Herreid, Joan Kimball, Gwyn Roberts, Robert Wiemken y Tom Zajac, flautas de pico y otros insrtrumentos. Archiv Produktion 447107-2, grabado en junio y julio de 1994, 62'44', DDD.

BROWNING MY DERE - English Consort Music. W. Byrd, *The Leaves be green, In Nomine I y IV*; Chr. Tye, *In Nomine Reporte, In Nomine Crye, In Nomine Re la re, Sit fast*; H. Stonings, *Browning my dere*; Cl. Woodcock, *Browning my dere*; J. Dowland, *Lachrymae Antiquae, Sir Hanry Umpton's Funerall, The Earle of Essex Galiard, Semper Dowland semper dolens, The King of Denmarks Galiard*; J. Baldwin, *A Browninge of 3 voc., Proporcions to the mimum, Coockow as I me walked*; E. Bevin, *Browning*; J. Ward, *Fantasia*; R. Deering, *Fantasia*; J. Okeover, *Fantasia*; Th. Simpson, *Canzon.* Marion Verbruggen & FLANDERS' RECORDER QUARTET 'VIER OP'N RIJ': Bart Spanhove, Joris Van Goethem, Paul Van Loey y Geert Van Gele. Vox Temporis Productions 1993 VTP CD92012, grabado en abril y septiembre de 1992, 63'21", DDD.

CONSORT SONGS. J. Dowland, *Sorow come, courant, aria*; W. Byrd, *Wretched Albinus, With lilies white*; Anón., *Complain with tears*; Th. Tallis, *When Shall my sorowful sighing;* R. Nocholson, *In a merry May morn*; Anón, *When May is in his prime*; Th. Simpson, *Male-Content, Paduan, Volta*; Anón., *This merry pleasant Spring*; W. Cobbold, *Ye mortal wights*; N. Mando, *Like as the day*; Anón., *How can the tree*; J. Jenkins, *Fantasia VII*; A. Ferrabosco II, *Four-note Pavan.* C. Burrowes, niño soprano con el AMSTERDAM LOEKI STARDUST QUARTET: Daniel Brüggen, Bertho Driever, Paul Leenhouts y Karel van Steenhoven. Channel Classics CCS 9196, grabado en febrero de 1996, 50'45".

THE DELIGHTFUL (F)LUTE. Selma, *Balleto à 2, Corrente à 2, Canzon terza*; Ucellini, *Sonata Decima quarta, Aria Decima, Corrente terza, Sonata Settima*; Holborne, *A Fancy, Pavan, Galliard*; Anón., *Green Sleeves to a Ground, Pauls Steeple, Tollets Ground*; Locke, *Suite nº 5 en Fa M.*; H. Purcell, *Ground, Saraband, Gavott, A new Ground, Hornpipe.* Myriam Eichberger, flauta de pico; J. Held, laúd. Ambitus amb97850

AFFETTI MUSICALI - Marini und seine Zeitgenossen. Obras de Marini, Buonamante, Castello, Rossi, Frescobaldi, Fontana, etc. Elisabeth Schwanda, flauta de pico; V. Mühlberg, violín; B. Lohr, clave. Thorophon Schallplatten, Wedemark, CTH2279. [*Tibia*, 2/96, p. 150]

INTÉGRALE DES CONCERTOS POUR PICCOLO. Vivaldi, *Concerti* para flauta de pico sopranino y cuerdas *RV 443, 444, 445, Concerto* para flauta de pico y cuerdas *RV 441 Op. 10 nº3 "Il Gardellino"*; Sammartini, *Concerto en Fa M.* para flauta de pico soprano y cuerdas. Charles Limouse, flauta de pico y grupo de cámara. Ama Deus Production DRB AMP 116, grabado en

1995, 62'31", DDD [*Diapason*, septiembre 1996, p. 151].

THE FRENCH KING'S FLAUTISTS. M. Blavet, *Sonata Terza*, *Sonata Seconda*; Braun, *Sonata Terza*; J.-M. Leclair, *Sonata II* (Libro IV); A. Dornel, *II° Suite*; J.-M., Hotteterre, *Quatrième Suite* (Premier Livre). Dan Laurin, flauta de pico; M. Rasmussen, vla. *da gamba*; L. Meyer, clave. Bis CD-745, grabado en mayo de 1995, 74'08", DDD.

DÉFENSE DE LA FLÛTE À BEC - Music des Barock. Obras de De la Barre, Marais, Montéclair. LA CASCADE: Isolde Längst, flauta de pico; L. Berben, clave; B. Noeldeke, violonchello. 72/WA5042 [*Tibia*, 2/96, p. 152]

GERMAN VIRTUOSO MUSIC FOR FLUTES WITHOUT BASS. J.S. Bach, *Partita en La m.* BWV 1013 para flauta; G.Ph. Telemann, *Sonata en Mi m.* para dos flautas, *Fantasía n° 11 en Sol M.* para flauta; J.J. Quantz, *Sonata en Re M.* Op.3 n°4 para tres flautas; J.A. Stamitz, *Capriccio-Sonata en La M.* para flauta; W.Fr. Bach, *Duetto en Mi m. n°1, Falk 54* paras dos flautas; C.Ph.E. Bach, *Sonata en La m.* para flauta. Jean-Pierre Boullet, Gilles Rémy e Isabelle Eyen, *Voice Flutes*. Digi Classics - Herent DC944005, grabado en abril de 1994, 77'25", DDD.

PICTURED AIR - Contemporary Quartets. Ch. Meijering, *Een paard met vijf poten*; P.-J. Wagemans, *Kwartet*; D. Koomans, *The Jogger*; K. van Steenhoven; *La Chanteuse et le Bois Sauvage*; T. Keuris, *Passegiate*; B. de Kemp, *Lieto*; Ch. Meijering, *Sitting Ducks*. AMSTERDAM LOEKI STARDUST QUARTET: Daniel Brüggen, Bertho Driever, Paul Leenhouts y Karel van Steenhoven. Channel Classics CCS 8966, grabado en octubre de 1995.

BLOCKFLÖTE MODERN - I. Mathias Spahlinger, *nah, getrent*; Frank Schweitzer, *Dimant*. Johannes Fischer, flauta de pico. Flautando Records, Karlsruhe FR-D-001. [*Tibia*, 2/96, p. 151]

MODERN RECORDER MUSIC, obras de Linde, Shinohara, Staeps, Hovland, Burkhart y Kukuck. Clas Pehrsson, flauta de pico; S. Faringer, soprano; J. Rorby, guitarra; Th. Schuback, piano. Bis 202. [*The Early Music Shop Newsletter*, junio 1996]

CARLOS NÚÑEZ. A Irmandade das Estrelas, temas tradicionales y de varios autores. Carlos Ñúñez, flautas de pico, gaita, ocarina, etc. con varios acompañantes. Ariola BMG 74321 391542

SPINNAKER, colección de originales y estándares de jazz. Jean-François Rousson, flauta de pico con bajo y guitarra acústicos, batería y percusión. CMCD6700. [*The Early Music Shop Newsletter*, junio 1996]

MUSIC MINUS ONE:

MANCINI - Sonate n° 1. Bajo continuo de la *Sonata en Re m.* n°1 para flauta de pico y b.c. S. Petrenz, clave; Gr. Johns, violonchelo. Musicpartner MP9433, grabado en mayo de 1995, 10'39", DDD, La=440 Hz.

TELEMANN - Vier Sonaten. Bajo continuo de las 4 Sonatas para flauta de pico del "Getreue Musikmeister". S. Petrenz, clave; Gr. Johns, violonchelo. Musicpartner MP9438, grabado en mayo de 1995, 33'34", DDD, La=440 Hz.

VERACINI - 12 Sonaten I. Bajo continuo de las Sonatas 1 a 3 para flauta de pico y b.c. S. Petrenz, clave; Gr. Johns, violonchelo. Musicpartner MP4965-I, 35'22", DDD, La=440 Hz.

REVISTA DE FLAUTA DE PICO
MATERIAL ESPECIAL POR ENCARGO

Partituras

- FRANCESCO BARSANTI, *Concerto en Sol M.* Op. 3 n° 4 para cuarteto de flautas de pico, clave obligado y b.c. Transcripción de Joaquín Hernández. Partitura (13 pp.) y material. Precio: 300 ptas.
- ALONSO SALAS, *Hoquetus bien temperado y Secuentia* para cuarteto de flautas. Partitura (5 pp.). Precio: 100 ptas.
- ANTONIO VIVALDI, 'Allegro' del *Concerto en Re m.* Op. 3 n° 11 de "L'Estro Armonico" para flauta de pico alto y clave obligado. Transcripción de Joaquín Hernández. Partitura (5 pp.) y partes de flauta y b.c. Precio: 150 ptas.
- MARIANO MARTÍN, *Preludio y Canzona "La Alitxu"*, para flauta de pico y violonchelo. Partitura (2 pp.) Precio: 50 ptas.

Textos

- BÁRBARA SELA Y GUILLERMO PEÑALVER, *Fabricantes de flautas de pico*. Artículo introductorio y lista de más de 220 fabricantes del siglo XX. Contiene las direcciones y resumen de los respectivos catálogos. Encuadernado con gusanillo, cartón y acetato. Precio: 600 ptas.

Números atrasados (1 a 5)

Sevilla (sin envío postal)	= 400 ptas.
España	= 500 ptas.
Fuera de España	= 600 ptas.

FLAUTAS DE PICO

Copias de instrumentos originales

Flautas barrocas

Soprano en Do, basada en Terton en 415 Hz.
Alto en Fa, basada en Denner en 415 Hz. o 440 Hz.
Alto en Fa, basada en Bressan en 415 Hz.
Alto en Fa, basada en Steenbergen en 415 Hz.
Alto en Fa, basada en Bizey en 392 Hz.
Voice Flute en Re, basada en Denner en 415 Hz.
Tenor en Do, basada en Denner en 415 Hz. o 440 Hz.

Flautas tipo "Ganassi" en 466 Hz., 440 Hz., 415 Hz.

Soprano en Do
Alto en Sol
Alto en Fa

Flautas renacentistas en 440 Hz.

Soprano en Do
Alto en Sol
Alto en Fa
Tenor en Do (con o sin llave)
Bajo en Fa

Grabado por Martin Engelbrecht (c. 1720), titulado Flautas de pico, oboe, flageolet, fagot, etc.

PAUL RICHARDSON

c/ Vaquerías, 8-Esc. dcha. 5º D
28007 Madrid
Tel. 91-4094726

RESEÑAS Y CRÍTICAS

LIBROS

"PEIX DE SABÓ", FLAUTA DE BEC 1 y 2
Reseña de los nuevos cuadernos de la editorial Barcanova[1]

Joan Izquierdo, septiembre 1996

PRESENTACIÓN

Gracias a la determinación del proyecto editorial de Barcanova, que ambiciona ocupar también en música un lugar importante en el terreno de los libros de texto, hemos tenido la oportunidad de elaborar un material que por fin se decide a abordar la enseñanza de la flauta de pico en la escuela primaria con la seriedad que la asignatura merece.

Y es que, tal como reflexionaba recientemente Guillermo Peñalver, "*es fuerza reconocer que ciertas personas ocupan un lugar mucho más preeminente en el mundo docente y editorial de la flauta de pico que cualquiera de nuestros más afamados profesores, investigadores o concertistas, a los que podríamos considerar, a priori, más preparados*"[2]. Esta falta de aportación de los profesionales del instrumento le llevaba a sentir "*pánico al ver en las tiendas de música esos librillos apaisados con colorines y títulos llamativos, que la mayor parte de las veces tanto valen para el aprendizaje del niño como del profesor, y donde las indicaciones de tipo técnico, si las hay, cuando no producen náuseas todo lo más se agotan en un par de carillas*"[3].

Tenemos por tanto la satisfacción de presentar estos libros que, aunque sean "apaisados" y tengan "colorines", abordan la enseñanza elemental de la flauta de pico desde el profundo conocimiento del instrumento.

CONCEPTO DEL LIBRO

Se trata de dos cuadernos de 48 páginas cada uno para el Ciclo Medio de Enseñanza Primaria y, como tales, llevan el título, genérico para todos los libros y cuadernos que la editorial publica para este ciclo, de "Peix de Sabó"[4].

Su diseño claro, con profusión de dibujos y fotografías, un ingenioso y práctico formato de atril y una atractiva cubierta, elaborada a partir de un montaje de Pep Bou, hacen de él un libro muy apetitoso.

Porque de hecho, el rigor metodológico y el atractivo de un libro no tienen por qué reñir, ya que la corrección técnica, lejos de hacer más árido el aprendizaje, lo simplifica y elimina muchos problemas, consiguiendo que sea mucho más entretenido y lúdico.

EL TRATAMIENTO TÉCNICO

El proceso de aprendizaje integra todos los elementos necesarios para conseguir una base técnica correcta. Lejos de "agotarse en un par de carillas", se trabajan todos los aspectos técnicos introduciéndolos en el desarrollo normal del libro.

Soporte del instrumento y movimiento de los dedos: la diferencia entre la función de soportar el peso del instrumento (a cargo del pulgar derecho y de la boca) y la de mover los dedos ha sido muy cuidada. En este aspecto es esencial la secuencia que se adopta para el aprendizaje de las notas. Más adelante seguiremos hablando de ello.

Respiración: Además de experimentar sensorialmente el movimiento del diafragma, éste se ejercita cuando el repertorio lo requiere y, especialmente, con la introducción de ciertas notas; de esta forma la respiración deja de ser la vaguedad de un concepto para estar presente de forma orgánica en el proceso del libro.

Articulación: Para un aprendizaje sensorial de la articulación, partimos del habla y, a través

del susurro, llegamos a las consonantes útiles para una articulación en el instrumento correcta y flexible. A menudo también "traducimos" el texto de una determinada canción para obtener algún efecto musical determinado.

LOS DEDOS EN MOVIMIENTO

Para el aprendizaje de las notas hemos adoptado una secuencia que no es la que venía siendo habitual en libros como éste. Y es que, como dice ya Walter van Hauwe, "*estos 'sistemas' suelen empezar con la mano izquierda, típicamente con el primer dedo y el pulgar (Si); ni siquiera se plantean cuál será, en adelante, la mejor posición para los otros dedos como en el caso, por ejemplo, de querer tocar cualquier nota con el agujero del pulgar medio abierto. Y el tratamiento de la mano derecha suele ser aún peor: empezando casi siempre por el Mi (012345), no se presta ninguna atención a la posición del pulgar derecho: esto es muy peligroso ya que, si la posición de el pulgar no es correcta, la nota grave (Do) siempre será difícil de tocar*"[5].

Tras esta falta de seriedad al secuenciar el aprendizaje se esconde el que es, según Romà Escalas, un "*mal persistente como la digitación alemana (...) que todavía no hemos podido arrancar*"[6].

¿Digitación barroca o alemana? Parece ser que ésta constituye una de las más profundas discrepancias entre el mundo escolar y el de la flauta; las razones que desaconsejan el uso de la digitación llamada alemana se acumulan en la lengua de cualquier flautista y, de hecho, han corrido ríos de tinta razonando el porqué era y es conveniente dejar de una vez esta simplificación errónea. Pero, curiosamente, esta opinión, tan fundamentada y a menudo muy bien argumentada, nunca ha conseguido atravesar los oídos del mundo docente, obstinado en seguir usando una digitación que, a pesar de la aparente facilidad, es causa de multitud de problemas (problemas graves, entre otros, de posición y movimiento de los dedos que, comprometiendo el soporte correcto del instrumento, pueden hasta llegar a afectar negativamente la posición del cuerpo).

De todas formas, a esta sordera hay que reconocerle una causa: nadie había bajado todavía del limbo de la corrección técnica para comprometerse en el diseño de una secuencia como la que presentamos que, convirtiendo "defectos" en virtudes, consiga hacer deseable también en las aulas escolares el uso de la digitación barroca.

Nuestra secuencia: Empezamos con la mano izquierda pero usando, ya desde el primer momento, la mano derecha para sostener la flauta.

En primer lugar colocamos el 2° dedo de forma que su situación central nos asegure una posición estable de la mano, y enseguida trabajamos el movimiento del pulgar izquierdo (notas Do' y Re') para garantizar que éste no se involucra en el soporte del peso de la flauta y, así, dejarle esta tarea al labio inferior. El orden de presentación del resto de dedos (primero el 3 y, finalmente, el 1) garantiza una posición equilibrada de la mano.

Por lo que se refiere a la mano derecha, empezamos por los dedos 5 y 6 (Fa#) de forma que también aseguramos, por su posición central, la estabilidad de la mano. La relación que se establece entre estos dedos y el pulgar garantiza que éste se coloque correctamente para soportar eficientemente el peso de la flauta sin comprometer la efectividad del resto de los dedos. Además, la posibilidad de obtener el semitono (Fa#-Sol) sin ningún movimiento contrario[7] nos permite abordar con muchísima facilidad un amplio abanico de canciones.

Ya en el segundo libro terminamos la colocación de los dedos de la mano derecha empezando por el 4, que desde el Fa# nos da el Re (0123456), y finalmente el 7, obteniendo el Do (01234567).

La "nota muda": como hemos visto, la secuencia no se ha establecido en base al aprendizaje de las notas sino al del movimiento de los dedos; de esta forma se trabajan todos los intervalos en función de si se trata de mover un sólo dedo, más de uno o, en el segundo libro, de movimiento contrario.

Para el trabajo de algunos intervalos usamos la que hemos llamado "nota muda" que es, de hecho, una anticipación, o sea una digitación que no hacemos sonar destinada a la

preparación de otra. La utilizamos para preparar las notas graves y para practicar el movimiento contrario desglosándolo en una serie de dos movimientos directos.

REPERTORIO

Los libros se estructuran en nueve unidades (tres por cada trimestre del curso escolar), con una canción o pieza por unidad en la que se aplica lo aprendido. Se añade el "calaix de músic", que es un repertorio de ampliación con nueve canciones más por cuaderno.

Todo este repertorio, que se puede aprender fácilmente de forma sensorial, está formado por canciones tradicionales y populares, piezas de autor y algunas adaptaciones y creaciones nuestras para cubrir un espectro estilístico suficiente.

El *caset*: todo este repertorio ha sido grabado en un *caset* con atractivos arreglos instrumentales a cargo de Xavier Capelles para ofrecer un acompañamiento sobre el que pueden tocar.

En la grabación también se encuentran las canciones interpretadas con la flauta y los ejercicios que aparecen en el libro para servir, si hace falta, de ejemplo a imitar.

Transporte e improvisación: por el papel que desempeña en la educación infantil, un material como éste no puede limitarse a dar una buena formación desde el punto de vista flautístico, sino que debe ambicionar ofrecer una educación instrumental que, siendo elemental, dé una visión lo más completa posible del mundo musical. Por esta razón se trabajan, ya en el segundo libro y siempre de manera muy básica y lúdica, aspectos tan esenciales como el transporte y la improvisación, elementos que se desarrollarán con más importancia en los libros tercero y cuarto.

TABLA DEL REPERTORIO (libro 1)

pieza y autor	notas utilizadas	aspecto destacable	"calaix de músic"
L'ECO (J. Izquierdo)	Do'-Re'	solo-*tutti*	NING-NONG (trad. catalana)
CANÇÓ DEL PICAPEDRER	Sol-La/Do'-Re'	transporte	NING-NONG (trad. catalana)
GUERRA DE BOMBARDES (R. Jiménez)	Sol-La-Si		ELS REIS ARRIBEN (trad. catalana)
EL VAIXELL (popular)	Sol-La-Si	intervalo Sol-Si bordón	ARA VE NADAL (trad. catalana) CANÇÓ DE LA PLUJA (pop. alemana)
XACONA (adaptación sobre Pachelbel)	Fa#-Sol-La-Si		
SI LA BARQUETA ES TOMBA (trad. catalana)	Fa#-Sol-La-Si	intervalo Fa#-La	LA COQUETA DE SUCRE (trad. catalana) VIROLET SANT PERE (trad. catalana) UNA MONA AL TERRAT (trad. catalana) PLOU I FA SOL (trad. catalana)
CARAM, D'ON VENS? (trad. catalana)	Sol-Do'-Re'	intervalo Sol-Do solo-*tutti*	
ROCK PER UN TUB (R. Jiménez)	Fa#-Sol-La-Si-Do'-Re'	intervalo Sol-Re	

CONCLUSIÓN

Creemos haber cumplido el objetivo de corregir las graves deficiencias de enfoque técnico que esta materia arrastra, sin hacer por esto que su aprendizaje se vuelva más difícil. De esta forma se demuestra otra vez que la calidad y la corrección en la enseñanza no tienen porque significar elitismo de ninguna clase.

A pesar de haber sido pensado para la escuela primaria, creemos que este material contiene elementos suficientes para ser también válido en las escuelas de música y en la enseñanza elemental de la flauta de pico en cualquier contexto.

La flauta de pico sigue teniendo, por su facilidad de aprendizaje y su accesibilidad, inmejorables cualidades como primera aproximación al mundo instrumental, un rol que no tiene por qué afectar negativamente a su prestigio como instrumento siempre que se desarrolle de forma correcta.

Esperamos, si el acierto y los planes editoriales nos acompañan, poder adaptar bien pronto este material al castellano.

NOTAS

[1] IZQUIERDO, JOAN; JIMÉNEZ, RAFAEL Y MONTSERRAT, ROSA MARÍA: *Peix de sabó, Flauta de bec (1 i 2)*, Ed. Barcanova, Barcelona, 1996.

[2] PEÑALVER, GUILLERMO: "La flauta de pico y el mercado de trabajo", *Revista de flauta de pico*, nº5, mayo de 1996, Sevilla, pág.4.

[3] *Ibid.*

[4] Pep Bou es un artista conocido por sus espectáculos, llenos de magia y sensibilidad, con pompas de jabón, de ahí el título del libro: "Pez de jabón".

[5] VAN HAUWE, WALTER: *The Modern Recorder Player (vol. 1)*, Schott, Londres 1984, pág. 7. Existe una traducción al catalán a cargo de Josep Mª Saperas: *Tractat modern de la Flauta de Bec*, Ed. Virgili & Pagès, S.A., Lleida, 1986.

[6] ESCALAS, ROMÀ: "Editorial", *BLOC, associació de la flauta de bec*, Barcelona, octubre de 1994, pág. 3.

[7] Hablamos de movimiento contrario cuando dos o más dedos se mueven de forma simultánea, pero mientras unos tapan, los otros destapan.

TABLA DEL REPERTORIO (libro 2)

pieza y autor	notas utilizadas	aspecto destacable	"calaix de músic"
BAIXANT DE LAFONT DEL GAT (trad. catalana)	Sol-La-Si-Do'	intervalo Si-Do'	
CANT DE JOIA (L. v. Beethoven)	Re-Sol-La-Si-Do'-Re'	intervalo Re-Sol	LES CAMPANES DE WESTMINSTER
HEI HO (F. Churchill)	Re-Mi-Fa#-Sol-La-Si-Do'	intervalo Mi-Fa#	ADESTE FIDELES LOVE ME TENDER (W.W. Fosdick)
RAT PENAT (pop. alemana)	Re-Sol-La-Si-Do'-Re'	intervalo Si-Re' 2 voces	EL POLL I LA PUÇA (trad. catalana) CANÇÓ D'ANIVERSARI (popular) L'ASE I EL CUCUT (pop. tirolesa)
EL GEGANT DEL PI (trad. catalana)	Re-Mi-Fa#-Sol-La / Sol-La-Si-Do'-Re'	transporte	QUAN JO ESTAVA A CASETA (trad. catalana)
LA RODA: ARA TU, ARA JO (estándar de Jazz)	Do-Fa / Sol-La-Do'-Re'	intervalo Do-Fa improvisación	
CARGOL TREU BANYA (trad. catalana)	Do-Fa-Sol-La	intervalo Fa-Sol	
LA FLOR DE LA CANTUTA (pop. chilena)	Do-Re-Mi-Sol-La-Do'		FUNGA ALAFIA (pop. Liberia)
EL MATÍ (E. Grieg)	Do-Re-Mi-Sol-La / Re-Mi-Fa#-La-Si / Fa-Sol-La-Do'-Re'	transporte	

REVISTAS

American Recorder, Vol. XXXVII, nº 3, mayo 1996. Editor, Benjamin S. Dunham. 32 pp.

David Lasocki contribuye a este número de la revista americana con el artículo "*Recorder in Print*". Es el sexto de una serie que este estudioso de la flauta de pico ha dedicado a reseñar todo lo publicado acerca de la flauta de pico. En esta ocasión cubre los libros y artículos publicados en 1994 cuyo contenido amplía el conocimiento sobre nuestro instrumento. Una vez más Lasocki impresiona por su exhaustividad y sus amplias miras. El contenido del artículo está dividido en los siguientes apartados: repertorio, historia e iconografía, constructores, instrumentos y construcción de instrumentos y la flauta en el siglo XX (y el XXI).

El otro artículo de este número abandona completamente el campo de la erudición y dedica sus páginas a narrar cómo unos miembros de un *Chapter* de Boston se reunieron para dar conciertos en iglesias.

Aparecen reseñadas algunas partituras y un libro sobre danza y música del s. XV. En la sección "*On the Cutting Edge*", Pete Rose analiza el problema que las dificultades económicas por las que atraviesa actualmente el negocio de la publicación de partituras ha traído consigo: la falta de aparición de obras de compositores noveles en editoriales importantes. Este problema se ha visto subsanado por la aparición de bastantes editoriales "caseras" que introducen nuevos talentos, aunque su distribución sea más regional. El autor hace referencia a estas editoriales y a las obras que publican.— BÁRBARA SELA

The Recorder Magazine, Vol. 16, nº 2, junio 1996. Editor, Andrew Mayes. 40 pp.

El artículo más extenso de este número es el de Thiemo Wind en el que, tras un breve análisis de los dúos de *Der Fluyten Lust-hof*, pretende demostrar que no fueron compuestos por Jacob van Eyck sino por otro compositor coetáneo (posiblemente Paulus Matthysz, el editor del libro).

Carl Dometsch colabora con un artículo que lleva el atractivo título de "La evolución de la flauta de pico". En él, más que analizar el proceso evolutivo del instrumento, hace únicamente descripción de sus propios (que no son pocos) inventos en pro de la "mejora" de la flauta: dobles agujeros, apoyo para el pulgar, llave para el agujero 8, llave de *piano* (barbilla) y proyector de sonido.

Aparece el primer artículo de una serie en la que Peter Bowman explorará los contenidos de los programas de examen ingleses (Trinity College, Guildhall, etc...). En esta ocasión se centra en los estudios (Keuning, van den Valk, Brüggen, Linde, etc.).

Completa la parte de artículos una entrevista con el compositor Christopher Ball, autor de un Concierto para flauta de pico y orquesta de cuerda. John Turner contribuye con una personal evocación de David Munrow, y también encontramos un breve artículo sobre la utilidad de tapar el agujero del pulgar en los comienzos del aprendizaje de la flauta.

En este número aparecen numerosísimas reseñas de partituras, así como algunas de libros y discos. Cierran la revista las ya habituales páginas de la ERTA, que incluyen breves comentarios sobre la Flauta de pico y la Internet y sobre Técnica Alexander.— BÁRBARA SELA

TIBIA, Vol. XXI/2, 1996. Editor, Dr. Hermann Moeck. 80 pp.

En la flauta de pico se centran los siguientes artículos de la revista alemana:

"El vibrato en la flauta de pico" (parte 2). Daniel Brüggen continúa su análisis de los distintos tipos de vibrato y su utilización en el repertorio del instrumento (solos, sonatas con b.c., cuartetos, etc.).

Ewald Henseler es el autor del artículo "Nueva Música para flauta de pico en Japón". Tras una breve reseña de la historia de la flauta de pico en Japón, el autor presenta unas cuantas obras aún no publicadas. La bibliografía contiene unas 120 obras (originales para flauta(s) de pico, no incluye arreglos); este elevado número es sorprendente, demostrando el creciente interés de los compositores japoneses contemporáneos por nuestro instrumento.

En las "páginas amarillas" centrales y bajo el título "Estudiar flauta de pico, ¿cómo y para qué?", Ivonne Weischel-Luisi analiza los distintos aspectos del estudio técnico: aire, lengua y dedos, y propone pequeños ejercicios.

Completan el contenido de este número todo tipo de reseñas y noticias.— BÁRBARA SELA

CONCIERTOS

El día 27 de julio tuvo lugar en Argamasilla de Alba un concierto de la Agrupación de Música y Danza "Orfeo", con el título "La Música y la Danza en la obra de Cervantes". El grupo estaba compuesto en esta ocasión por los flautistas Luisa González, Anna Steele, Julio Suárez-Llanos y Fernando Gutiérrez del Arroyo junto con voces, violas *da gamba*, bombardas, churumbelas, sacabuche, bajones, danza, etc. Las notas al programa hacen la siguiente descripción del concierto: "En las obras de Cervantes hay continuas referencias musicales. En sus novelas se citan los romances, canciones y danzas famosas de su época. En sus obras teatrales aparecen con frecuencia músicos dentro del reparto y

se toca y se baila en escena. Asimismo son muchas las referencias que hace a los instrumentos de la época: vihuelas, guitarras, vihuelas de arco, flautas, chirimías, sacabuches, churumbelas, atabales, etc. La Agrupación de Música y Danza "Orfeo" ha escogido algunos de los muchos ejemplos musicales que aparecen citados en las obras cervantinas, siguiendo al magisterio de Miguel Querol, que tan profundamente ha estudiado el tema. Para conseguir la máxima autenticidad en su interpretación, la Agrupación de Música y Danza "Orfeo" utiliza los instrumentos citados por Cervantes. El vestuario utilizado por los cantantes e instrumentistas corresponde al período del cual proceden la mayoría de las piezas aquí interpretadas, que aunque citadas por Cervantes, tienen un origen anterior a él. Sin embargo, para las danzas, todas ellas contemporáneas de Cervantes, se utiliza vestuario de época propiamente cervantina."— FERNANDO GUTIÉRREZ DEL ARROYO

Reseña de actividades del Grupo de Música Barroca "La Folía". Durante el mes de marzo de 1996, el Grupo de Música Barroca "La Folía" participó en el "Encuentro Cultural España-Centroamérica 1996", organizado por el Ministerio de Cultura español con la colaboración de diversas entidades locales. Durante la primera quincena del mes, Pedro Bonet (flauta de pico y director del grupo) y Daniel Carranza (archilaúd) dieron una serie de conciertos a dúo, con un programa de sonatas barrocas, en Guatemala capital, La Antigua y Quetzaltenango (Guatemala), y en Managua, León y Granada (Nicaragua). También impartieron dos cursillos de cinco días, uno en Guatemala capital y otro en Managua, con la colaboración de Dieter Lehnhoff (musicólogo). A ambos cursillos asistieron flautistas de pico, y en Guatemala varios grupos de música antigua ya formados. Al ser la interpretación barroca en general la temática de los cursos, faltó tiempo para profundizar en la cuestiones específicamente flautísticas. Como dato curioso cabe reseñar que en Managua asistieron algunos miembros del Coro de Batahola, coro y orquesta de setenta flautas de pico sito en un barrio marginal de la ciudad (resulta emocionante oír a quince bajos, unas veinte tenores, y nutridísimas cuerdas de contraltos y sopranos), liderados por el Padre Dominico Ángel Torrellas (tío del músico español Germán Torrellas), que está realizando con este grupo una muy honrosa labor flautística y musical.

Durante la segunda quincena, Wilma Rueda (soprano) y Adrián Rodríguez (violonchelo barroco) se sumaron al grupo para realizar una gira en cuarteto, dando conciertos en San José de Costa Rica, San Salvador, Tegucigalpa y San Pedro Sula (Honduras), Panamá y Santo Domingo.—PEDRO BONET

CURSOS

Curso Internacional de Música, ***La voz y los instrumentos a lo largo de la Historia***, organizado por la Fundación "La Caixa", celebrado en Murcia del 4 al 14 de septiembre de 1996.

Voy a hablar de mis experiencias y de las sensaciones que me ha dado poder participar en un curso como éste.

El primer día, a eso de las nueve y media de la mañana, llegué a la residencia. La mañana la pasé esperando inútilmente que llegara mi compañera de habitación, que finalmente vino por la tarde. A la una de la tarde se inauguró el curso en el Casino de Murcia, y tras las palabras de todas las autoridades pudimos oír un concierto de Hopkinson Smith, laúd y Roel Dieltiens, violonchelo. Me pareció realmente estupendo.

Después de la comida, cuando ya empezaba a conocer a mucha gente, llegó la hora de ir al Auditorio. Allí iban a hacerse las pruebas de selección. Yo pensaba que no sería necesario, que en flauta de pico no habría tantos como para tener que elegir... y resulta que éramos dieciocho, de los que la mayoría venían de Barcelona, aunque también había gente de Sevilla, Madrid, San Sebastián, Murcia... y yo, única representante de Castilla-La Mancha. Tras la prueba, nuestra profesora, Marijke Miessen, nos dio la lista de activos y oyentes. Me tocó entre los primeros.

Un día normal para nosotros era el siguiente:

CLASES: Por la mañana y por la tarde, excepto cuando Marijke tenía que dar un concierto y dejaba las tardes libres. Los primeros días estábamos todos oyendo las clases individuales, y tomando apuntes a cada momento, hasta el día en que todos hubimos dado una clase individual. Entonces decidió que daría clases de conjunto, y cada vez acudía menor numero de alumnos a escuchar... Se echó mucho de menos alguna clase de técnica para todos, sobre todo los últimos días. Algunos no aparecimos por el aula en tres días. La verdad es que, si no conocías la obra, la clase se hacía demasiado larga. Era un recurso frecuente irse a estudiar cámara o visitar a otros profesores; yo particularmente con el que más aprendí fue con H. Smith, que a partir del día 10 dio clases de cámara abiertas a todo el que quisiera recibirlas.

CONFERENCIAS: Una por la mañana, de media hora de duración, en la que generalmente se contaban cosas curiosas o experiencias. Por ejemplo, Jaap Schroeder enseñándonos adaptaciones para organillo de calle de la *Toccata y Fuga en Re menor* de Bach; Albert Romaní buscándole cinco o seis pies al gato en un aria de *Cosi fan Tutte*, o Carles Riera, el director del curso, explicando la diferencia entre la música escrita para "entendidos" y para "profanos", que

terminó con un trozo de una película de Charlot afeitando a un hombre al ritmo de las Danzas Húngaras de Brahms... Y la dada por una estudiante de canto del curso, Ana Isabel, contándonos las dificultades que tuvo el primer día.

Por la tarde los profesores explicaban los orígenes de los distintos instrumentos, o se realizaban las conferencias anunciadas desde el principio, que fueron las de Romà Escalas, Hans Linnartz y Colin Lawson.

CONCIERTOS: No puedo hablar con mucha extensión de los conciertos del curso principalmente porque sólo asistí a unos pocos de los que había programados. Aunque los que sí escuché fueron todos muy buenos. Especialmente el de clausura del curso, con Alicia de Larrocha, fue verdaderamente genial.

Los conciertos de alumnos se distribuyeron en dos días, el 13 (19:00 y 22:00) y el 14 (13:00, y por la tarde la Orquesta Joven de la Región de Murcia). Hubo bastante participación, y la flauta de pico tuvo representación en los tres conciertos de alumnos.

Lo que peor funcionaba del curso era la comunicación: había algunos carteles que aparecían cuando lo que anunciaban ya había ocurrido. Fue especialmente desagradable el hecho de que no avisaran de cuándo se cerraba el plazo de solicitudes para el concierto de alumnos, aunque luego admitieron a algunos de los más rezagados.

Pero sin duda lo mejor para mí fue poder tocar, ¡por fin!, alguna vez acompañada de clavecines, espinetas, guitarras barrocas, etc., algo que aquí en Cuenca se queda, de momento, en un sueño del que volveré a despertar cuando acuda el año próximo al curso "La voz y los instrumentos a lo largo de la Historia".— MARÍA MARTÍNEZ AYERZA

DISCOS

SONGS AND DANCES FROM THE SPANISH RENAISSANCE. Camerata Iberia.

Interesante registro con canciones tradicionales del repertorio de Juan del Encina, Juan Vazquez y anónimos, entre otros, del Renacimiento español.

De entrada sorprende el formato del disco, pareciéndose más a uno de "New Age" que a uno de clásica ordinario. Magnífico diseño, siempre dentro del tamaño de un CD normal, ideal para su almacenamiento, ya que innovaciones en este sentido son fatales para la discoteca del aficionado. Adolece, sin embargo, de poca información.

Soberbia interpretación de Carlos J. Mena —contratenor—, especialmente en su tesitura grave. ¡Por fin un gran alto español!

La grabación ligeramente "culta", un poco vista desde el siglo XX para una sala de conciertos, con excepciones como "Di perra mora", con un sabor más *folk*, especialmente en el papel de Ernesto Schmied a la flauta de pico. Resaltar del mismo las inteligentes disminuciones a lo largo de todo el disco que salvan a veces de una metronómica versión (virtud para algunos).

La percusión a veces alcanza un papel excesivamente preponderante, quizá por un balance no del todo conseguido. El carácter intimista de algunas canciones con sólo dos vihuelas llega a ser enternecedor.

El resultado es un trabajo de gran coherencia y calidad, no teniendo nada que envidiar a las grabaciones *savallianas* o inglesas.— ARQUÍMEDES ARTAL

ANTONIO DE CABEZÓN - Glosados, Diferencias, Tientos. Trío "Unda Maris"

Hernando de Cabezón publicó la recopilación de las "Obras de música para tecla, harpa y vihuela" de su padre en 1578, fecha en la que éste ya había fallecido. De la excelsa obra de Antonio de Cabezón, pocas piezas han llegado a nuestros días; sin embrago, la importancia de éstas muestra la categoría que este organista burgalés adquirió durante los reinados de Carlos I y Felipe II.

En la presente grabación, homenaje a la musicóloga María A. Ester Sala, el Trío "Unda Maris" nos brinda una estupenda y amplia selección de la música de Cabezón, tan escasamente representada en los sellos discográficos españoles. El grueso del disco lo ocupan las páginas para clave, órgano y clavicordio, mientras los glosados son realizados haciendo uso de uno o dos instrumentos y clavecín. Destaca también la acertada incorporación de percusión y vihuela en las danzas. Sin embargo, lo que más llama la atención es el desproporcionado contraste en la calidad interpretativa entre el excelente clavecinista y los demás instrumentos. Sobre todo la flauta, que, aunque posee un sonido natural galante, no acaba de expresar ese recogimiento desanimado y a la vez expectante que sólo la música de Cabezón produce. En general, grandes interpretaciones de clave y clavicordio (Diferencias sobre "El canto del caballero" y sobre "La pavana italiana"; "Tiento V del segundo tono", etc.), por encima de las piezas con flauta —falta de fraseo, inestabilidad en las notas tenidas y poca claridad en las entradas—. En muchas ocasiones se acusa una extremada libertad en la cadencia, quedando el ritmo continuamente rezagado, lo que propicia un Cabezón triste, ausente y pesimista. En resumen, un entretenido monográfico que gracias a su variada instrumentación se deja oír con agrado.— MANUEL CASTELLANO

CARTAS Y COMENTARIOS

"Desde hace cuatro años trabajo una tarde a la semana con un grupo de chavales del instituto. (...) Pretendo fomentar la afición a la música culta en general y al instrumento en particular y contribuir a cubrir un poquito el absurdo que ocurre en Córdoba: no hay escuelas de música privadas y en el Conservatorio sólo entran niños de diez años. ¿Qué hace un joven de trece o quince años que se aficiona a la música a esa edad, tiene cualidades y quiere aprender algo? Esto sería un buen tema para (...) [algún] artículo o foro de debate en la REVISTA." Antonio Torralba, Córdoba

---

Direcciones de editoriales, revistas y productoras discográficas

Ambitus Musikproduction, Hehe Weide 45, 20253 Hamburg, Alemania
Amsterdam Classics, fax 31-525-684819, Holanda
American Recorder, The American Recorder Society Inc., P.O. Box 631, Littleton, CO 80160, EE.UU.
Editorial Barcanova S.A., Pl. Lesseps 33, entresuelo, 08023 Barcelona, tel. 93-2172054, fax 93-2373469
Editions Combres, París, su agente en el Reino Unido es United Music Publishers, 42 Rivington St., London EC2A 3BN, tel. 0171-729-4700, fax 0171-739-6549
Diapason, 9-13 rue du Colonel Pierre Avia. 75754 Paris, Cedex 15, Francia. Tel. 07-33-1-46622000
Digi Classics, tel. 016-204073, Bélgica
Doblinger, Dorotheergasse, 10, Postfach 882, 1011 Viena, Austria
Dolce, ver London Pro Musica
The Early Music Shop, 38 Manningham Lane, Bradford BD1 3EA, Reino Unido. Tel. 44-1274-393753, fax 44-1274-393516, E-mail sales@earlyms.demon.co.uk.
Girolamo Musikverlag, Marktplatz 3, 75365 Calw, Alemania
Koch, 177 Cantiague Rock Rd., Westbury, New York 11590, EE.UU.
La mà de guido, Les Planes, 37-39, 08201 Sabadell. Tel. 7277486
Lienau, Lankwitzerstrasse 9, 1000 Berlín-Lichterfelde 45, Alemania
London Pro Musica Ed., 15 Rock Street, Brighton BN2 1NF, Reino Unido
M·A Recordings, 4728 Park Encino Lane #117/ Encino. CA 91436, EE.UU. Tel. 818-907-9996, fax. 818-783-4938
Mieroprint, Postfach 5544, 48030 Münster, Alemania. Tel. 0251/392787
Moeck Verlag, Postfach 3131, D-29231 Celle, Alemania. Tel. 05141/88530, fax 05141/885342
Musicpartner, D-70574 Stuttgart, Postfach 700418, Alemania
Bárbara Noeldeke, In Weinblick 15, D-75438, Knittlingen, Alemania. [CD *Défense de la flûte à bec - Music des Barock*]
PAN Verlag, Postfach 176, CH-8057 Zurich, Suiza
Practicall Musicke Editions, 9 Ocklynge Ave, Eastbourne, E. Sussex BN21 2QD, Reino Unido
Provincetown Bookshop Ed., 246 Commercial Street, Provincetown, MA 02657, EE.UU.
The Recorder Magazine, Ruth and Jeremy Burbidge, Scout Bottom Farm, Mytholroyd, Hebden Bridge, West Yorkshire HX7 5JS, Reino Unido
Schott & Co. Ltd., 48 Great Malborough Street, London W1V 2BN, Reino Unido. Tel. 071-4371246, fax 071-4370263
Vox Temporis Productions, Koningginlaan 22, B-9820 Merelbeke, Bélgica
Yamaha Corp., P.O. Box 1, Hamamatsu, Japón
Zurfluh, 73, boulevard Raspail, 75006 Paris, Francia

Tarifas de publicidad en la REVISTA DE FLAUTA DE PICO

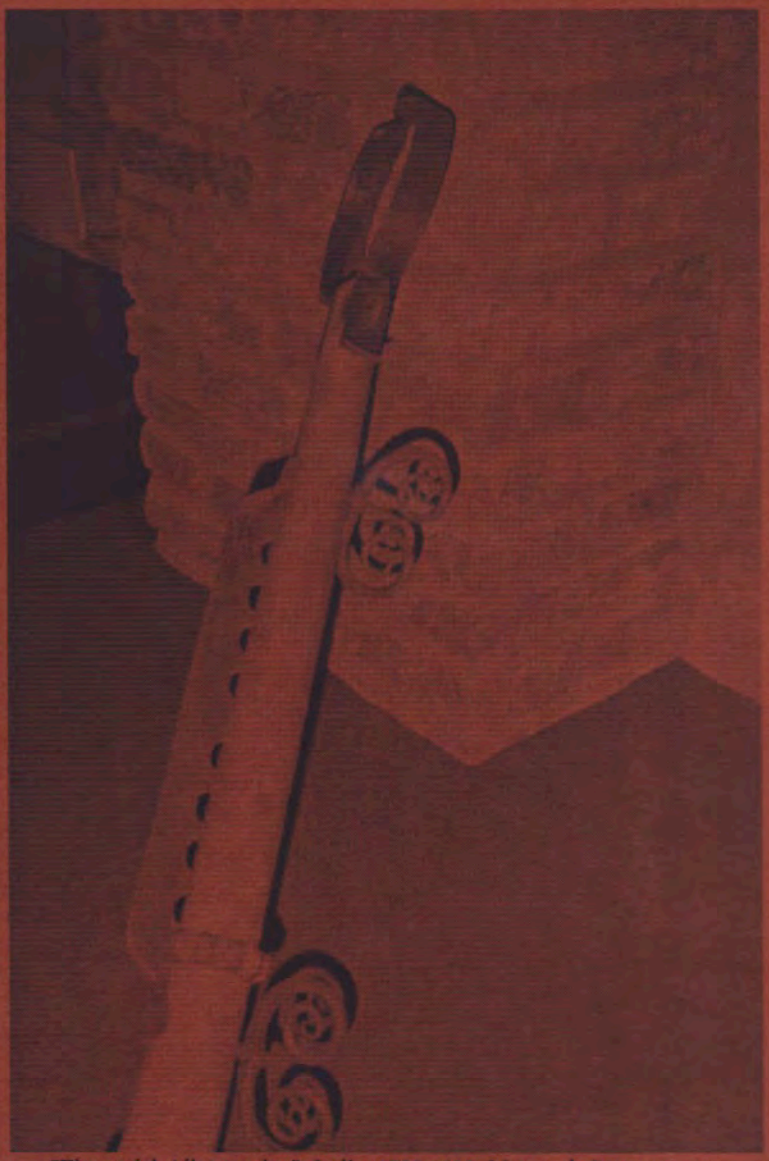
contraportada	6000 Ptas.
página entera	4000 Ptas.
1/2 página	2800 Ptas.
1/4 de página	1400 Ptas.

LA FLAUTA DEL ALBOROTADOR

Manuel Castellano, agosto 1996

Todos conocemos instrumentos de tortura o humillación pública tan famosos como el potro, el garrote o la picota. Sin embargo, del amplísimo elenco de horribles aparatos utilizados en tiempos pasados, existe uno que no por ser menos popular deja de ser escalofriante; se trata de la "flauta del alborotador".

Los instrumentos de tortura hechos más o menos de esta forma —flauta dulce, trompeta, trombón, oboe, etc., hechos de madera, latón o hierro— probablemente son de origen holandés y se asocian principalmente con los siglos XVII y XVIII, aunque se conocen representaciones de fuentes anteriores y posteriores. El collar de hierro se cerraba por detrás del cuello de la víctima, y sus dedos, colocados como los de un músico bajo las muescas hechas a propósito en la mordaza, eran apretados a voluntad del verdugo, pudiendo éste producir desde el dolor soportable hasta el aplastamiento de carne, hueso y articulaciones.



"Flauta del Alborotador". Italia, 1700-1800. Museo de Instrumentos Europeos de Tortura y Pena Capital de Santillana del Mar (Cantabria).

Esta tortura era, sobre todo, una forma de la picota de exposición a la vergüenza pública, con todas las consecuencias habituales, dolorosas y, a veces, fatales que cargaban la suerte de los así expuestos. Se imponía para castigar delitos menores: conflictividad, blasfemia en primer grado, palabrería soez, alteración del orden, etc.

Algunas publicaciones modernas plantean que estos instrumentos eran para castigo de los malos músicos, pero aún en los siglos en que la tortura era más frecuente, los malos músicos eran simplemente despedidos de la banda o de la orquesta, mientras que sus errores ocasionales, como los de cualquier otro artesano (pues eran considerados como tales), eran castigados como máximo con una caja puesta sobre la oreja, pero no con tortura o mutilación.❑

Noticia biográfica de los autores de este número

Arquímedes Artal, toca la flauta travesera barroca y la viola da gamba. Nacido en Zaragoza, ha estudiado en los Conservatorios de Vigo y Salamanca y Sevilla, recibiendo clases de Mariano Pérez, Eduardo Botana, Guillermo Peñalver y Ventura Rico. Ha asistido a numerosos cursos con profesores como Ricardo Kanji, Aldo Abreu, Philippe Suzanne, Agostino Cirillo, Pere Ros, etc. Su actividad musical se ha desarrollado con grupos como MÚSICA ANTIGUA DE SALAMANCA, Dúo con el pianista Vicente Fernández, CAFÉ BARROCO, ARLÉS y ENSALADA. Actualmente es miembro del TRÍO SETTECENTO.

Pedro Bonet estudió flauta de pico con Romà Escalas, y en 1978 obtuvo la titulación de este instrumento tras la creación de esta especialidad en el Real Conservatorio de Madrid. Posteriormente fue becado por la Fundación March y el Ministerio de Asuntos Exteriores para realizar estudios de perfeccionamiento con Kees Boeke y Walter van Hauwe en el Conservatorio de Amsterdam, residiendo en Holanda durante cuatro años. En 1977 fundó el GRUPO DE MÚSICA BARROCA 'LA FOLÍA', con el que ha dado numerosos conciertos a dúo y trío con bajo continuo y en diversas formaciones de cámara, realizando también grabaciones discográficas, para cine, radio y televisión, y ha actuado como solista con diversas orquestas (Camerata de Madrid, Orquesta de Radio Televisión Española, Orquesta de la Semana Barroca de Oporto, Orquesta Sinfónica de Madrid...). Durante seis años fue profesor de flauta de pico en el Conservatorio de San Lorenzo de El Escorial, y en la actualidad es catedrático de esta especialidad en el Conservatorio Profesional de Madrid.

Manuel Castellano Muñoz estudia flauta de pico y violín en el Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo" de Sevilla y Biología en la Universidad de Sevilla.

Joaquín Hernández. Nace en Sevilla, donde cursa en el Conservatorio Superior de Música estudios de piano hasta el grado medio. Atraído por la flauta de pico, comienza a estudiar dicho instrumento con Guillermo Peñalver. Ha realizado gran número de cursos con profesores como Aldo Abreu, Pedro Memelsdorff y Josep María Saperas. Es miembro del TRÍO SECONDA PRATTICA, con el que desarrolla una intensa labor concertística, y ha colaborado con agrupaciones como ENSALADA.

Joan Izquierdo. Nacido en Barcelona en 1966, finaliza sus estudios de flauta de pico en su ciudad natal en 1988. Estudia en el Sweelinck Conservatorium de Amsterdam con Walter van Hauwe, donde obtiene el diploma de Profesor Superior (DM) en 1993 y el de Solista (UM) en 1994. Recibe becas de la fundación Caixa de Barcelona y del Ministerio de Cultura. Premiado en la "7ª mostra de joves solistes i grups de cambra" del "Institut Català de Serveis a la Joventut" (1991), y en el "Concurso Permanente de Jóvenes Intérpretes 1991" de Juventudes Musicales de España. Forma parte de diversos conjunto de música de cámara con los que aborda repertorios y estilos muy diversos participando, desde la "Muestra Nacional de Música de Cámara" 1990 del "Instituto de la Juventud" y los ciclos de conciertos de Juventudes Musicales, a eventos como el "XXII Festival Internacional Cervantino" (México), el "1r Festival de Música del Segle XX" (Barcelona), el festival "Punto de Encuentro III" de la Asociación de Música Electroacústica de España (Madrid), el "XVIII Festival de Música Antiga" de la Fundación "la Caixa" o el "Aujord'hui Musiques 1995" de Perpignan.

María Martínez Ayerza: "Tengo catorce años, y estudio flauta de pico en el Conservatorio de Cuenca. Voy a empezar sexto del plan 66. Mi profesor es Rafael Soriano, con el cual llevamos varios años haciendo trabajo de cámara y realizando conciertos tanto en la provincia como en la capital. Para este curso estamos preparando un programa de música medieval que esperamos poder tocar también en distintas iglesias de Cuenca."

Anthony Rowland-Jones es uno de los escritores sobre flauta de pico más conocidos hoy día. Tras diplomarse de Filología Inglesa en Oxford, ocupó el puesto de Administrador universitario en Londres, Newcastle upon Tyne y Leeds, y más tarde el de Secretario de la Universidad de Essex. Tras un período como asesor en el extranjero (África, Asia y Pacífico Sur), fue Vicerrector de lo que ahora es la Anglia Politechnic University en Cambridge. Estudió con Walter Bergmann en el Morley College, y desde su retiro anticipado en 1984 continúa dando clases en Anglia, dirigiendo grupos e impartiendo cursillos de fin de semana. Es cofundador, junto con Mary Bonsor, de la West Riding Branch de la *Society of Recorder Players* y actualmente es presidente de la Cambridge Branch y Asesor Musical de la S.R.P. Es miembro fundador de la junta de redacción de *The Recorder Magazine*. Hasta la publicación de su más reciente libro, *Playing Recorder Sonatas: Interpretation and Technique* (1992), era más conocido por su *Recorder Technique* (1959, ed. revisada 1986). [Extraído de *The Cambridge Companion to the Recorder*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995. p. xv]

REVISTA DE FLAUTA DE PICO

nº 7, enero de 1997

SUMARIO

pág.

2 Editorial

3 Entrevista con ALEC LORETTO

ARTÍCULOS:

9 ANTHONY ROWLAND-JONES, *La flauta de pico en el arte catalán. 2ª Parte*

17 AGOSTINO CIRILLO, *Playing Recorder Sonatas de Anthony Rowland-Jones, Cinco sonatas... y una reflexión*

20 ANTHONY ROWLAND-JONES, *Playing Recorder Sonatas: Interpretation and Technique,* Capítulo Primero - Antes de tocar sonatas barrocas. Aspectos generales

25 ANNA MARGULES, *¿Ars Subtilior con flauta de pico?*

27 ANTONIO TORRALBA, *Reflexiones (casi en forma de pregunta) sobre las flautas en la Edad Media. Capítulo primero: ¿Qué era la ajabeba?*

31 NOTICIAS:
Intercambios / Cursos / Conferencias / Instrumentos / Conciertos / Partituras / Discos

35 RESEÑAS Y CRÍTICAS:
Revistas / Libros / Conciertos

VARIOS:

37 Direcciones de editoriales, revistas y productoras discográficas

38 *A Ventura*, soneto de José del Rincón

39 *Test flautístico II*, por M.C.M.

40 Noticia biográfica de los autores de este número

¡¡CAMBIO DE DIRECCIÓN!!

REVISTA DE FLAUTA DE PICO
nº 7, enero de 1997

Dirección y redacción:
Bárbara Sela Andrés y Guillermo Peñalver Sarazin

Colaboran también en este número: Joaquín Hernández Rodríguez, Joan Izquierdo, Mariano Martín y Paul Richardson

Diseño de portada: José Ángel Sánchez, Osuna, 1995

La dirección de la revista no se hace responsable de las opiniones vertidas por los firmantes

Pedidos y suscripciones a nombre de: Bárbara Sela Andrés, Apdo. de Correos 10029, E-41002 Sevilla.
Fax: 34-(9)5-4225114
E-mail: penalver@lix.intercom.es

PRECIOS

Sevilla (sin envío postal)
1 número = 400 ptas.
3 números = 1200 ptas.

España
1 número = 500 ptas.
3 números = 1500 ptas.

Europa
1 número = 600 ptas.
3 números = 1800 ptas.

Resto del mundo
1 número = 700 ptas.
3 números = 2100 ptas.

Ingresar (y enviar resguardo a la revista) a nombre de Bárbara Sela Andrés en la cc. nº 3000037241 de la Caja de Madrid (código cuenta: 2038.9843.54.3000037241) o enviar un giro postal al mismo nombre y al Apdo. de Correos 10029, E-41002 Sevilla.

Depósito legal: SE-707-96
ISSN: 1136-4475

EDITORIAL

En los últimos meses ha ocurrido un curioso fenómeno que da que pensar en cuanto a la falta de dinamismo de nuestro colectivo. Si aceptamos que la vitalidad y el desarrollo de la flauta de pico están íntimamente ligados a su presencia en los conservatorios (no todos lo aceptan, por supuesto, pero es inapelable el hecho de que *dentro* de los conservatorios españoles puede haber, *grosso modo*, unos trescientos flautistas frente a un puñado *fuera* de ellos), sorprende comprobar que la oferta de una plaza vacante de profesor recientemente difundida en esta revista y por otros medios, ha tenido un éxito de aspirantes cuanto menos exiguo: dos personas. Esto entra de lleno en esa costumbre tan española de pretender que el trabajo se encuentre en la puerta de enfrente de la propia casa, independientemente de en qué consista. Todos conocemos casos de colegas que después de una larguísima formación como flautistas acaban dedicándose a actividades de los más variopinto, las cuales, en muchos casos, precisan de una inversión de tiempo mucho menor o menos especializada por la única razón de que el trabajo les permite mantenerse en su ciudad. De continuar esa tendencia, no parece lógico que se incremente la presencia de nuestro instrumento en ciudades alejadas de aquéllas que en la actualidad proporcionan enseñanza flautística, ya que éstas se nutren mayoritariamente de alumnos originarios de la propia ciudad, y puede suponerse que no querrán desplazarse a trabajar fuera en su momento.

Los índices de la Revista se pueden encontrar ahora también en Internet gracias a la gentileza del Departamento de Arquitectura y Tecnología de Sistemas Informáticos de la Universidad Politécnica de Madrid, en:

http://www.datsi.fi.upm.es/~lgomez/RFP.html

****

En cuanto a aspectos de intendencia, os recordamos que es conveniente que nos enviéis el resguardo de los ingresos en el banco.

Si alguien ha pagado y no recibe la revista le rogamos que lo comunique lo antes posible para poder averiguar qué ha ocurrido.

Ingresos de personas desconocidas: Alex Andreu y Juan Carlos Carrera Moreno han hecho un ingreso pero no han dado más datos. Si alguien los conoce, le agradeceríamos que nos mandara sus direcciones para poder enviarles las revistas.

Los autores reciben gratuitamente el número en el que han escrito.

Agradecemos a todos los que nos han enviado correcciones al directorio anexo. Reiteramos la oferta del mismo en formato de etiquetas para la difusión masiva de actividades musicales.

Agradecemos a Antonio Torralba las correcciones realizadas sobre las pruebas de la revista y al Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo" de Sevilla el permitirnos utilizar el escáner del centro.

Revista de flauta de pico

FE DE ERRATAS

Nº 5, p. 35, Test, 8ª pregunta. No es flauta de pico sino Doltzflöte.

Entrevista con Alec Loretto

Paul Richardson

Alec Loretto es un constructor de flautas de pico que vive en Nueva Zelanda. Durante muchos años ha viajado incansablemente por todo el mundo enseñando y dando conferencias sobre la teoría y la práctica de la construcción de instrumentos de viento. Ha tocado, medido y aprendido de las mejores flautas de pico originales, tanto de museos como de colecciones privadas; pero lo más admirable es el hecho de que comparte con sus alumnos toda su sabiduría. Me gustaría aprovechar esta ocasión para expresarle mi agradecimiento por concederme tan amablemente esta entrevista. A petición expresa de Alec Loretto quiero transmitir el siguiente ofrecimiento: si alguno de los lectores quisiera tener la entrevista en versión original no tiene más que escribirme (Paul Richardson, c/ Vaquerías, 8, Esc. Dcha.-5°D. 28007 Madrid) y le facilitaré gustosamente una copia.

Alec Loretto (izquierda) y Paul Richardson

Paul Richardson- ¿Cuáles fueron tus inicios como constructor de flautas?

Alec Loretto- Hace años fui profesor de flauta de pico. Una de mis alumnas más jóvenes se sentó encima de su flauta de plástico y le rompió el cuerpo. La reparé utilizando pegamento, pero parte entró en el interior y se secó. Comprobé que algunas octavas estaban desafinadas y que al quitar el pegamento del interior, el instrumento estaba nuevamente afinado. Esta revelación asombrosa, el hecho de que el perfil interior afectara a la afinación, me llevó a realizar más y más experimentos, concluyendo finalmente con la construcción de una flauta de pico. En ese punto quedé enganchado y no fue posible dejarlo.

P.R.- ¿Por qué empezaste haciendo copias de instrumentos originales?

A.L.- Me gustó el sonido de los buenos instrumentos originales. El hecho de tocarlos fue para mí una experiencia extraordinaria y muy satisfactoria. La influencia que me produjo fue muy fuerte, particularmente por ser alguien que había tocado instrumentos modernos durante muchos años.

P.R.- Has tocado muchos instrumentos originales. ¿Afecta a un constructor el poder estar en contacto con esos instrumentos?

A.L.- Muchísimo. Pero uno no debe creer que todos los instrumentos antiguos supervivientes son buenos para tocar. No lo son, aunque pudieran serlo cuando fueron construidos. Sin embargo, tocar un buen instrumento original es intimidador y hasta puede asustar un constructor. Establece un nivel de exigencia muy severa sobre la manera de hacer de uno, y ningún instrumento hoy, que yo haya visto, captura la esencia de estos supervivientes originales. Pero aún hay constructores que siguen con la esperanza y nunca dejan de bus-

car.

P.R.- ¿Exigen estas flautas antiguas una manera diferente de ser tocadas que las modernas?

A.L.- Sí, muy diferente. Tienen digitaciones diferentes, una afinación diferente, exigen una manera de tocar diferente, produciendo un sonido diferente. Los flautistas tienen que llegar a comprender y a utilizar todas estas variables. No todos los flautistas lo hacen y no todos quieren hacerlo. La pena es que hoy en día, con los reglamentos tan duros de los museos, muchos constructores jóvenes nunca llegarán a tocar un original. Pueden verlos fotografiados, desde luego, pero no pueden tocarlos. Hacen copias sin haber tenido la experiencia con un original.

P.R.- Haces que parezca como si el hecho de haber tocado una flauta antigua pudiera cambiar el punto de vista de un flautista o de un constructor.

A.L.- Es correcta tu apreciación. Así es, efectivamente, puede, y lo hace. Es como ver Venecia o la jungla del Amazonas o cualquier experiencia fuera de los parámetros de la vida ordinaria de uno. Después no se es exactamente la misma persona.

P.R.- Los tipos de madera, ¿realmente influyen en el sonido del instrumento?

A.L.- Algunos científicos dicen que no; algunos científicos dicen que sí. La mayoría de los constructores y flautistas dicen que sí, sin embargo algunos dicen que no. Por mi parte estoy convencido de que el tipo de madera influye en el sonido.

P.R.- ¿Tus maderas favoritas?

A.L.- Puedo responder de forma bastante simple. En instrumentos medievales, ciruelo europeo; en instrumentos renacentistas, arce europeo; en instrumentos barrocos, boj europeo; en instrumentos para interpretar la música de este siglo, palosanto o granadilla.

P.R.- Los métodos de tratar la madera y secarla han cambiado con el tiempo. ¿Hay algún procedimiento común y del que participen todos los constructores?

A.L.- Sí. A todos nos gusta nuestra madera seca, limpia y sin fallos, con pautas de grano interesante y a un buen precio. Los cambios en la técnica de secado han sido más bien dramáticos. Pocos, por no decir ningún constructor hoy en día, dejarían su madera en un arroyo durante años, o enterrada en estiércol de caballo o suspendida en el aire. Todas son técnicas antiguas bien autentificadas. Hoy en día lo habitual es secarla con aire, vapor y microondas, y desde luego las maderas blandas y porosas son impregnadas de un tipo de grasa de cera o parafina en las producciones realizadas en las fábricas.

> ningún instrumento hoy (...) captura la esencia de estos supervivientes originales. Pero aún hay constructores que siguen con la esperanza y nunca dejan de buscar

P.R.- ¿Qué opinas sobre el uso del marfil?

A.L.- Nunca lo he usado y nunca lo haré. Me gustan las flautas de madera y me gustan los elefantes felices.

P.R.- ¿Puedes comparar las flautas de Bressan, Denner y Stanesby?

A.L.- En muchos puntos las buenas son similares. Son muy agradables a la vista, se acoplan perfectamente a las manos y se tocan muy bien. No suenan poderosamente pero tienen un sonido rico y bello. Los instrumentos de los dos constructores ingleses suelen tener un sonido ligeramente más opaco y más potencia y riqueza de sonido en el registro grave. Las Denner tienen un sonido más brillante, una articulación un poco más ligera y piden que disfrutes con el registro superior.

P.R.- ¿Cómo crees que deberían acercarse los alumnos a los estudios de flauta?

A.L.- Tienen que darse cuenta de que la flauta es un instrumento en miniatura y tienen que aprender a utilizar sus limitados recursos al máximo. Entender lo que puede hacer el instrumento y, en los momentos precisos, utilizarlo con todas sus posibilidades para transmitir el mensaje de uno, y esto cuenta para cualquier época musical. Hablar a través del instrumento de una manera musicalmente interesante, y, aunque uno tenga fallos, aún será interesante. No usar las posibilidades del instrumento, no hablar musicalmente a través de él y no cometer ningún error no produce música.

P.R.- Para ti, ¿qué distingue a un flautista excelente de uno normal?

A.L.- Los flautistas excelentes son simplemen-

te aburridos y los clasifico también como normales. El flautista excelente que es músico, hace música, y esto es lo que los oyentes escuchan, música. Algunos intérpretes de la flauta lo hicieron hace tiempo, pero hoy en día son pocos los que pueden. Mientras los niveles técnicos han subido enormemente, el nivel artístico ha bajado. Hoy en día se interpretan obras que ni siquiera se contemplaba tocar en público en un pasado no lejano. He aquí el resultado: virtuosismo técnico de máximo orden, poco arte y poca musicalidad, atributos éstos que, precisamente por la naturaleza del instrumento en miniatura, los flautistas necesitan cultivar aún más que cualquier otro instrumentista. Estoy seguro de que si la mayoría de los flautistas de hoy en día que graban discos y dan conciertos pudieran ser persuadidos de cantar en un coro un par de años bajo la batuta de un buen director, su musicalidad y talento artístico se haría notar a la hora de tocar. Aún tendrían su técnica, que es esencial, pero empezarían a mirar a la música de forma diferente. Estarían hablándonos a través del instrumento. Sería un mensaje de la música vía el intérprete utilizando el instrumento, y esto es aplicable a toda la música de flauta de pico sea cual sea la época en la que se escribió.

P.R.- Has mencionado los discos. ¿Qué piensas de la industria discográfica de hoy en día?

A.L.- Es increíble el control que tienen los ingenieros de grabación. Es asombroso. El producto acabado es, a menudo, el resultado de combinar trozos de muchas grabaciones. Las notas individuales pueden ser insertadas, amplificadas, resonadas, reverberadas, etc. Así mismo, grandes trozos pueden ser tratados, quitados y reemplazados, e incluso mejorados. El producto final es carente de errores gracias a la tecnología de grabación moderna. El efecto de todo eso es hacer las actuaciones en directo mucho más difíciles para los intérpretes. Si el artista comete el más leve error, se hacen comparaciones con su grabación. Así que hay un énfasis extremo de concentración en la técnica. La doctrina más importante que los CD's. (discos compactos) parecen haber creado es que "en las actuaciones musicales no debe haber errores", elevando la técnica a un nivel altísimo pero dejando atrás cosas más importantes. Los flautistas de pico asustados por cometer errores deberían leer las críticas que le hicieron a A. Rubinstein de algunos conciertos. A lo largo de su carrera hubo suficientes errores como para hacer una sinfonía, según el propio Rubinstein, pero su manera de interpretar está calificada inmediatamente después de la de Liszt.

P.R.- Hiciste instrumentos para Brüggen. ¿Cuáles?

A.L.- Pequeños. Creo que le gustaban mis instrumentos pequeños: sopranos, *sixth-flutes* y sopraninos en particular. Prefirió los instrumentos más grandes hechos por otros constructores.

P.R.- ¿Fue un cliente difícil?

A.L.- Sólo por el hecho de querer lo inmejorable. Me produjo cierto temor cuando empezó a probar mis instrumentos. Más tarde pasó a ser un placer oírle sacar hasta el límite de todas sus posibilidades. Él realmente conoce la flauta de dentro a fuera.

P.R.- ¿Cómo fueron sus conciertos?

A.L.- Es una lástima que muchos intérpretes de hoy en día no hayan escuchado en vivo un concierto de Brüggen. Tuvo la suerte de estar en el sitio correcto en la época correcta, en iglesias pequeñas, salas de cámara y grandes auditorios. Le oí cometer errores que asustarían a los flautistas de hoy en día que sólo ofrecen técnica y nada más, pero para los que tenían oídos para escuchar sonidos bonitos, bellos, para los que fueron a oír la música, para los que habían aprendido cómo escucharla, para los que podían ser sorprendidos musicalmente, hubo siempre musicalidad encomiable y recompensas abundantes.

P.R.- Tengo conocimiento de que estuviste presidiendo, junto con Tom Prescott y Bob Marvin, un simposio.

A.L.- En el Simposio al que te refieres, Bob habló de la procedencia de la flauta de pico. Tom habló del instrumento de hoy en día, dejándome a mí hablar sobre la dirección posible en el futuro.

P.R.- ¿Y cuál es esa dirección?

A.L.- Hoy en día la flauta está sufriendo cambios enormes, y existen modelos de una extensión de más de tres octavas. Terminará, creo, con un taladro amplio y un sonido uniformemente fuerte, y con el aumento del número de agujeros. Todo hecho posible gracias a una red de llaves, que supongo nos llevará al instrumen-

to de tres octavas y media usando el sistema Boehm para facilitar la interpretación del nuevo género, la música contemporánea. Al mismo tiempo, esto animará a los compositores a escribir obras musicales modernas, utilizando notación convencional.

P.R.- ¿Piensas que sufrirán un cambio tan dramático las flautas de todos los tamaños?

A.L.- ¡Oh, no! Sólo en la alto y en la tenor. Posiblemente en la bajo también. Cada una sufrirá una extensión hacia abajo de medio o un tono. La longitud adicional dará más espacio para un drástico aumento del número de agujeros. Pero la vasta mayoría de flautas de pico producidas hoy en día y en el futuro serán el instrumento humilde que todos conocemos.

P.R.- ¿Estás haciendo estos modelos nuevos?

A.L.- ¡Dios mío, no! Este será el trabajo para los nuevos pioneros.

P.R.- Si tú no eres un pionero, ¿cómo te describirías?

A.L.- No me describiría para nada, prefiero dejar a los demás hacerlo, pero oí a alguien el otro día, en una reunión de constructores y flautistas, referirse a von Huene y a mí como los más viejos estadistas del mundo de la flauta. Fue dicho tan cariñosamente que me conmovió.

P.R.- ¿Y el futuro?

A.L.- Nunca se sabe, mientras no haya terminado del todo mi trabajo. Me estoy acercando a la meta final y viajando intensamente. Ciertamente estoy haciendo menos flautas que hace años, siendo mucho más selectivo en los pedidos que acepto. También estoy produciendo muchas menos herramientas especializadas para constructores. Estoy escribiendo mucho, más material relacionado con la flauta que espero se publique en el futuro.

P.R.- ¿Serás recordado cuando se escriba la historia actual de la flauta de pico?

A.L.- Nunca se sabe, posiblemente.

P.R.- ¿Por qué crees que podrás ser recordado?

A.L.- Preferiría que me preguntaras que por qué me gustaría ser recordado.

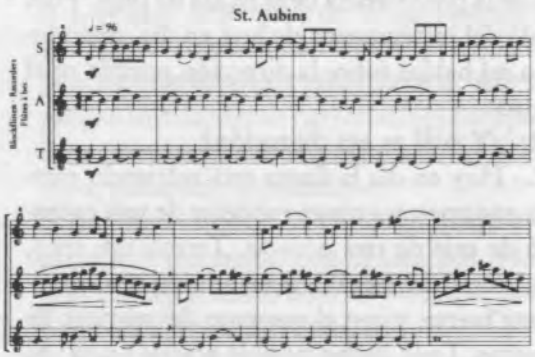
P.R.- Está bien, ¿por qué?

A.L.- Todos los constructores son recordados por sus instrumentos, desde luego. Además, espero ser recordado por otras razones: por sentir la necesidad de erradicar la ignorancia que

NEUERSCHEINUNGEN
ZEITSCHRIFT FÜR SPIELMUSIK

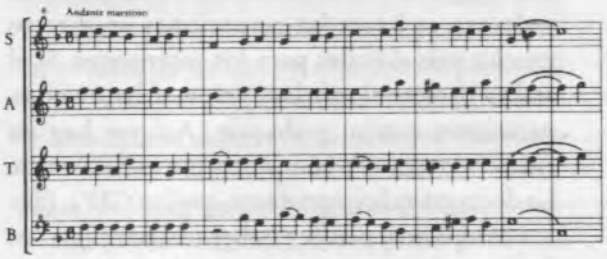
Franz Joseph Haydn
20 Flötenuhrstücke. Heft I, 7 Stücke für Sopran-, Alt- und Tenorblockflöten
eingerichtet von Grete Zahn.
ZfS 686/687 · ISMN M-2006-0686-7 · DM 7,90

Christopher Breen
St. Margret's Suite, für drei Blockflöten.
ZfS 688 · ISMN M-2006-0688-1 · DM 5,10



Lothar Graap
Es kommt ein Schiff, geladen. Partita für Sopranblockflöte und Orgel.
ZfS 689 · ISMN M-2006-0689-8 · DM 5,10

Jiří Laburda
Weihnachtsmusik für Blockflötenquartett.
ZfS 690/691 · ISMN M-2006-0690-4 · DM 7,90



MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-CELLE

rodea a la flauta de pico. Después de enseñar música y antes de ponerme el sombrero con la etiqueta de constructor de instrumentos, me pareció lógico involucrarme en conferencias y cursos para enseñar sobre los instrumentos de viento. Me gustaría pensar que literalmente miles de personas han sacado provecho de mis enseñanzas y tienen un conocimiento del instrumento mucho más completo. Muchos instrumentistas y profesores aprendieron en mis cursos las mañas para afinar, ajustar y cuidar sus instrumentos. A la vez, hay una docena de constructores con éxito hoy en día que comenzaron sus carreras como alumnos míos. No menos importantes son las herramientas especiales que he hecho para constructores de todo el mundo. Hay cientos y cientos de flautas alrededor de todo el mundo, de hecho muy buenas, que han sido trabajadas utilizando la maquinaria producida en mi taller.

> la flauta (...) terminará, creo, con un taladro amplio y un sonido uniformemente fuerte, y con el aumento del número de agujeros. Todo hecho posible gracias a una red de llaves, que supongo nos llevará al instrumento de tres octavas y media usando el sistema Boehm

P.R.- Tales como...

A.L.- Cuchillas de *labium* [bisel], máquinas para hacer bloques, rascadores, *chamfers* y *windway-cutter* [cuchillas para los chaflanes y el canal de aire], por nombrar algunas.

P.R.- ¿Y todas diseñadas por ti?

A.L.- La mayoría, pero no todas. En el *windway-cutter* tuve la importante ayuda de Paul Whinray, otro constructor de Nueva Zelanda, y de Dave Whitehead, un ingeniero. He hecho muchos y son usados en todo el mundo. El diseño no fue patentado y algunos como Roessler y el taller de von Huene han hecho sus propias máquinas, aunque no necesitaban mi ayuda.

P.R.- Con tu *windway-cutter* puedes controlar que los canales sean iguales, sin embargo, cuando un constructor trabaja una serie de instrumentos iguales, uno de ellos sale a menudo mucho mejor. ¿Por qué?

A.L.- La respuesta es corta. Los constructores no sabemos con seguridad el porqué. La manera de producción es la misma, no hay diferencias visibles pero, sin embargo, una de la serie siempre sobresale como superior. Simplemente no sabemos, y, desde luego, si conociéramos los factores que hacen un instrumento destacable, haríamos todos iguales.

P.R.- Si tuvieras tiempo para repetir tu vida, ¿qué cambios harías en ella como constructor de flautas?

A.L.- Estoy bastante seguro de que querría repetir las actividades docentes; disfruto mucho con ello. En cuanto a la mecánica de métodos de producción, lo haría de forma que la máquina hiciera mucho del trabajo repetitivo para, así, disponer de más tiempo para hacer lo que puede hacer mejor un constructor que una máquina: afinar y trabajar el *voicing* para obtener el mejor sonido de cada instrumento.

P.R.- Parece que eres el único constructor suficientemente seguro como para compartir tus conocimientos con los demás. ¿Eso por qué?

A.L.- No es estrictamente la verdad. En los últimos años algunos han empezado a compartir sus ideas. Otros no quieren porque el negocio es competitivo y no les interesa ayudar a los competidores. Pero si estás involucrado en la enseñanza, tu vida ha sido contestar a todas las preguntas, no a unas pocas. Ahora bien, puedes explicar minuciosamente cómo se hace una flauta, cómo se hace vino, cómo se afina un clave, o cómo conducir un *fórmula 1*, pero eso no significa que los que están escuchando puedan hacerlo automáticamente.

P.R.- Amén. Muchos constructores trabajan solos teniendo poco contacto con otras personas. ¿Es tu vida muy solitaria?

A.L.- Ciertamente se puede estar enclaustrado en el taller durante largos periodos, trabajando con cosas y no con gente. Sí, se puede llegar a una situación difícil. Estoy seguro de que esto explica por qué muchos constructores, aun teniendo mucho trabajo, asisten a exhibiciones. Es una manera de conocer gente. Similarmente, aquéllos en los que el trato con la gente es imprescindible en su trabajo, buscan a menudo la

calma y la soledad. Encontrar el equilibrio es la meta en la vida.

P.R.- Algunos constructores son muy selectivos a la hora de aceptar a sus clientes.

A.L.- Un constructor que sólo tiene algunos pedidos está contento de hacer instrumentos para cualquiera. Uno que tiene demasiados pedidos y no demasiado tiempo puede ser más selectivo. Puede pedir a sus clientes detalles sobre su vida musical, si son profesores o no, programas de sus conciertos, lista de grabaciones, etc. Los clientes que no son capaces de cumplir las demandas de estos constructores pueden estar en la lista de espera durante muchos años, y, además, con pocas posibilidades de conseguir un instrumento. Esto da al constructor la idea de que el número limitado de sus instrumentos va dirigido a los instrumentistas correctos.

P.R.- ¿Cuántos instrumentos llega a hacer un constructor al año?

A.L.- Tantos como sea posible, pero la cifra está entre cincuenta y sesenta.

P.R.- No hay ni dos flautas barrocas supervivientes —sopranos, altos, tenores y bajos— que tengan igual afinación y diapasón. Muchas crean, de hecho, leyes propias. ¿Cómo fueron tocadas juntas o en *consort*?

A.L.- Las flautas barrocas no fueron construidas para tocar en *consort*, así que la afinación compenetrada, así como el timbre, la *forma de hablar* y todo lo demás no fue nunca importante. El conjunto de flautas es de una época anterior, particularmente de la flautas renacentistas. El hecho de tocar flautas barrocas en *consort* desde la sopranino hasta la sub-bajo es una práctica moderna del siglo XX.

P.R.- ¿Quién empezó esto?

A.L.- Arnold Dolmetsch hizo las primeras flautas barrocas modernas y las usó en el primer festival que empezó en Haslemere (Inglaterra). La idea fructificó al hacer estas flautas. Sin saberlo, hizo la flauta estándar de este siglo. Otras flautas son clasificadas a menudo como instrumentos especializados (Van Eyck, Ganassi, medieval, renacentista). Es una casualidad que estos instrumentos barrocos fueran hechos en varios tamaños y tocados en *consort*. Yo he expresado a menudo que el mundo de la flauta tendría mejor sitio si Carl Dolmetsch hubiera perdido una flauta renacentista en lugar de la alto barroca de su padre. Arnold Dolmetsch hubiera hecho el reemplazamiento de una flauta renacentista y la flauta renacentista habría llegado a ser el instrumento estándar. La flauta barroca estaría en la lista de instrumentos especializados. Pero la historia no puede deshacerse. Arnold Dolmetsch hizo flautas barrocas, y este hecho marcó el rumbo de la flauta de pico. La reina suprema es la flauta "barroca moderna", pero ¡vivan los otros tipos de flautas especializadas!

P.R.- ¿Es el mundo de la flauta controvertido?

A.L.- En muchos sentidos sí, desde luego, pero lo veo como un signo sano. Cuando los intérpretes, constructores, vendedores, compositores, editores no lo ven todo igual, no están de acuerdo a menudo, consiguen que sobresalgan cosas buenas. Muy a menudo aparecen ideas nuevas, y en muchos casos se filtran detalles de la historia y las verdades aparecen claras.

P.R.- ¿Tú has tenido tus controversias?

A.L.- Sólo dos, a mi juicio. Algunos artículos del volumen primero de Early Music causaron controversia, y el llamado *affair* Ganassi de la revista *American Recorder* que duró demasiado tiempo, pero en ambos casos se demostró que tenía razón.

> El Ganassi *affair* en particular me causó mucha angustia y casi me hizo abandonar el mundo de la flauta. Controversia mal informada es exactamente lo contrario de lo que necesita una disciplina

P.R.- Pero tú echabas leña al fuego.

A.L.- En absoluto, para mí fue agotador. El Ganassi *affair* en particular me causó mucha angustia y casi me hizo abandonar el mundo de la flauta. Controversia mal informada es exactamente lo contrario de lo que necesita una disciplina.

P.R.- ¿Será considerada la flauta de pico como un instrumento serio?

A.L.- ¿Tú quieres decir a la par de un piano, violín, clarinete u órgano, por ejemplo?

P.R.- Sí.

A.L.- Para muchos flautistas de pico, sí, pero para otros que tocan instrumentos "serios", ten-

☞ Continúa en la página 26

LA FLAUTA DE PICO EN EL ARTE CATALÁN

2ª parte. El siglo XV

Anthony Rowland-Jones, junio 1996

Figura 5. Jaume Cabrera, ángel músico, detalle de un panel de un retablo de la Catedral de Vic. (Museo Diocesano, Vic)

Los retablos de Pere Serra que ilustran la 1ª parte de este artículo (REVISTA DE FLAUTA DE PICO nº6, octubre de 1996) muestran inequívocas representaciones de flautas de pico, sin embargo no se les puede asignar un año en particular. Una conjetura razonable puede ser "alrededor de 1490", pero podían haber sido pintados hasta quince años antes, o incluso posiblemente una década después.

La Fig. 5 es un detalle de un retablo que se encuentra en el Museo Diocesano de Vic. En su libro *A History of Spanish Painting* (Vol. II, p. 366), Chandler Rathfon Post dice que Jaume Cabrera "se hizo cargo en 1400 de realizar un retablo para la catedral de Vic", y que "el panel en el Museo posee muchas similitudes conclusivas con el retablo de Manresa" (donde Cabrera habría ayudado a Pere Serra). Los estudiosos generalmente aceptan que este cuadro es parte del trabajo de Cabrera de 1400. Las similitudes con los dos retablos de Pere Serra se extienden a la representación del ángel tocando la flauta de pico, excepto en que el ángel de Cabrera toca con la mano izquierda arriba (como lo hacen la mayoría de los flautistas hoy en día), mientras que los de Pere Serra tocan con la mano derecha arriba (una práctica común en el Renacimiento). La flauta de este cuadro está claramente pensada como de más de seis agujeros, que son visibles y no están cubiertos por lo dedos de la mano de arriba y el pulgar de la mano inferior —¡un extraño concepto falso sobre la técnica de la flauta de pico!—. La flauta de pico era todavía lo suficientemente poco familiar para Cabrera como para querer enfatizar sus características más innovadoras pintando los agujeros en rojo (parece poco probable que esto se hiciese con la restauración del cuadro en 1948). La pieza completa es encantadora y está espléndidamente reproducida a color en el libro *Pintura Gótica Catalana* de Gudiol (ilustración 33).

Tres retablos que no pueden ser datados con tanta precisión, pero que pertenecen al período 1410-40, muestran ángeles tocando flautas de pico que parecen más grandes que las tres ilustradas con anterioridad —ver Figs. 6, 7 y 8—. Es, por supuesto, muy difícil juzgar el tamaño real de un instrumento a partir de estas representaciones, pero parece probable que sea algún tipo de alto. Por otra parte, todas tienen intención de ser flautas de pico, ya que los artistas han hecho más

La REVISTA DE FLAUTA DE PICO agradece al Arxiu Mas y al MNAC de Barcelona su gentileza al permitirnos la reproducción de las fotografías de este artículo.

Figura 6. Ramón de Mur, ángeles músicos, detalle de la *Verge de la Llet*, parte de un retablo de la iglesia de Santa María de Cervera. (MNAC, Barcelona). © MNAC, Barcelona

que suficientes agujeros visibles apartados de los dedos, para que podamos saber que no eran flautas de seis agujeros; y la ventana de flauta de canal también se muestra con claridad en los tres cuadros. De hecho, las flautas de seis agujeros no parece que hayan sido en absoluto habituales en los retablos catalanes de este período.

La Fig. 6 (Gudiol 40, en color) es un detalle de la *Verge de la Llet* que se encuentra en el MNAC de Barcelona. Con anterioridad se encontraba en la iglesia parroquial de Santa María de Cervera. El pintor es Ramón de Mur, el "Maestro de Guimera", y el cuadro ha sido datado por Rosa Alcoy entre 1415 y 1425 (otro estudioso sugiere 1417-19). La orquesta de ángeles se compone de cuatro laúdes de distintos tamaños, un *rabâb* (que se ve en la ilustración), un arpa y una flauta de pico alto; un conjunto de "música suave" bastante convincente. La Fig. 7 (Gudiol 710), que es una sección de un retablo que Post encontró "más o menos similar" en estilo al de la Fig. 6 (Vol. II, p. 386), viene de Cornellà; se ilustra el panel entero (con la Virgen sentada delante de, no sobre, su trono) para mostrar que la música angelical la producen tres cantantes, dos laúdes y una flauta; una formación que con seguridad habría sido ideal para los entretenimientos en las cortes aragonesas de esos tiempos.

El Museo Diocesano de la Catedral de Tarragona posee el epónimo retablo del Maestro de La Secuita (Gudiol 574), pintado entre 1425 y 1440. Muestra a la Virgen con cuatro ángeles músicos que tocan la flauta de pico, el laúd, una pequeña arpa y un salterio, que el Niño-Cristo intenta alcanzar para pulsarlo. El doble agujero para el meñique se ve claramente, pero, obviamente impresionado por el número de agujeros de esta flauta todavía (para él) poco familiar, el artista señaló ¡cuatro agujeros más de los que realmente tiene la flauta de pico! (Fig. 8)

La Fig. 9A (Gudiol 494) muestra lo que

Figura 7. Autor dudoso (estilo de Ramón de Mur). *Virgen y ángeles* (parte de un retablo de Cornellà). (Museo Diocesano, Barcelona). © Arxiu Mas.

probablemente es la primera representación en el arte de una flauta de pico tenor. El panel, el central de tres de un retablo en Centelles (Osona), se atribuye, según el MNAC, al "Maestro de Fonollosa" y se puede tentativamente datar alrededor o después de 1410; el estilo está muy relacionado con el de Lluís Borrassà, cuyo trabajo, enormemente individual, está documentado de 1383 a 1424. Lo que hace que este panel sea todavía más interesante es que un ángel a la izquierda de la Virgen (Fig. 9B) está tocando una flauta de pico soprano —la ventana está visible, y hay cuatro agujeros irregularmente colocados debajo de la mano de arriba—. Los otros dos instrumentos en este panel son una fídula y un arpa —instrumentos de arco y de cuerda pulsada, un grupo de música suave muy convincente—. Es una pena que este cuadro no pueda ser fechado con mayor precisión, ya que probablemente muestra por primera vez dos flautas de pico de distinto tamaño participando en un grupo puramente instrumental. Desafortunadamente, en el momento de escribir este artículo (mayo 1996), el cuadro no estaba destinado a ser exhibido en las recién restauradas galerías góticas del MNAC, sino que, junto con otros muchos, formará parte de la colección reservada.

Figura 8. Detalle del *Retablo de la Virgen* del Maestro de La Secuita. (Museo Diocesano, Barcelona)

Figura 9A. Maestro de Fonollosa, ángeles músicos a la derecha de la Virgen (detalle de un retablo de Centelles). (MNAC, Barcelona). © MNAC, Barcelona

Figura 9B. Ángeles músicos a la izquierda de la Virgen. © MNAC, Barcelona

Quizá los flautistas de pico de Barcelona pueden hacer presión sobre los conservadores del Museo para que este cuadro esté en permanente exposición, dado su gran interés musicológico.

Muchos de los instrumentos tocados por los ángeles en los cuadros de la coronación de la Virgen del Gótico tardío no hubiesen tocado juntos como un conjunto musical en la vida real. Sin embargo, los retablos catalanes muestran frecuentemente agrupaciones instrumentales y vocales que podrían en la realidad haber producido un sonido adecuadamente angelical. Mas aún, un retablo catalán incluye un panel cuya intención es representar armonías celestiales, tocadas por un grupo de ángeles que claramente están haciendo música juntos, de una forma que evoca bastante la música de entretenimiento de la corte. Está en la iglesia de San Miguel, Cardona, en la esquina superior izquierda de un gran retablo. La escena (Fig. 10, Gudiol 476) muestra a San Pedro en las puertas del Cielo, recibiendo a los recién llegados. Estos son aún más afortunados por ser recibidos en las puertas del Cielo por un grupo musical constituido por laúd, fídula y flauta de pico (se pueden ver cuatro agujeros debajo de la mano de arriba). Esta combinación de flauta de pico con un instrumento de cuerda pulsada, generalmente un laúd, y un instrumento de arco (o una voz), llegó a ser tan común en el arte del Renacimiento, que por fuerza debía ser típico en la vida real para muchas interpretaciones de música a tres partes, o incluso a cuatro, ya que el laúd cuando era pulsado con los dedos podía tocar dos voces de una *chanson* o madrigal. En el s. XV muchísima música era compuesta a tres voces, y el laúd se tocaba con púa. Se puede observar que el trío de bienvenida al Cielo usa una flauta de pico soprano para tocar la voz superior, la más apropiada para ella. El "Maestro del Pentecostés de Cardona", o retablo de Sta. Ana, es Pere Vall, que, al igual que Cabrera y Borrassà, se preparó en el taller de Pere Serra. Se piensa que la obra fue pintada alrededor de 1405.

Se ve que en poco más de 30 años, desde alrededor de 1390, aparecen suficientes representaciones de flautas de pico en el arte catalán, como para sugerir que el instrumento, ya antes de 1430, estaba bien establecido para tocar la música suave de esa época. Los artistas debieron oír, e impresionarse con, el sonido de flautas de pico en combinación con voz e instrumentos de cuerda pulsada y arco, lo suficiente como para querer incorporar la flauta de pico en una agrupación de música suave de ambiente celestial y angelical. Se podría argüir que la comparativamente mayor frecuencia de representaciones de flautas de pico en los comienzos del s. XV, por artistas catalanes que en varios puntos de sus carreras habían trabajado juntos, se debe meramente a la propensión de los artistas a copiarse los unos a los otros. Sin embargo, esto no puede explicar las representaciones de distintos tamaños de flautas de pico, ni el gradual incremento de precisión en su representación. Estos artistas tenían que haber visto flautas de pico, y presumiblemente haberlas oído en ambientes de corte.

Figura 10. Pere Vall, *San Pedro y músicos a las puertas del Cielo* (escena de un retablo en la iglesia de San Miguel, Cardona). © Arxiu Mas.

Las ilustraciones aquí mostradas de nin-

guna forma agotan la aparición de flautas de pico en obras de arte producidas en el Reino de Aragón durante este período, aunque otros instrumentos como el laúd aparecen mucho más a menudo. Jordi Ballester i Gibert ha recopilado un catálogo de "Retablos marianos tardo-medievales con ángeles músicos procedentes del antiguo Reino de Aragón", publicado en la *Revista de musicología 13, nº 1* (1990), pp. 123-201. Ilustra 141 de esos retablos, y nota que la "flauta recta" aparece en 18 de ellos. Este nivel de incidencia, aunque pequeño, no puede, creo, hacerse paralelo con el de ninguna otra región de ningún otro país durante el período en cuestión. Por otra parte, como hemos visto, se representan tres tamaños de flautas de pico. El potencial existía para que un *consort* de flautas tocara la música a tres voces de ese período, mucha de la cual no tiene texto y pudo ser pensada para una posible interpretación instrumental. Puede, sin embargo, ser sólo una conjetura que actuaciones de tríos de flautas de pico pudieran haber tenido lugar en la Corte de Aragón.

Figura 11. Jaume Huguet, trío de flautas de pico del reatablo de Vallmoll. (MNAC, Barcelona). © MNAC, Barcelona

Esta conjetura adquiere mayor peso por la continua aparición de flautas de pico de diferentes tamaños en el posterior arte catalán del s. XV, y por la ocasional representación de un trío de ángeles flautistas (un símbolo de la trinidad), el más famoso siendo el tan frecuentemente reproducido grupo de Jaume Huguet del retablo de Vallmoll, el en MNAC, datado en 1447-9 (Fig. 11, Gudiol 69 en color). Hablando estrictamente, no hay ninguna evidencia de que estos ángeles estén tocando flautas de pico, ya que la parte inferior de los instrumentos no es visible, pero la frecuencia en el arte catalán anterior de representaciones inequívocas, hace altamente probable que este sea un trío de flautas de pico, probablemente de tres altos. Por otra parte, el instrumentista más cercano tiene el dedo meñique de la mano de arriba colocado encima del cuarto agujero, sugiriendo que la flauta tiene siete agujeros. Ésta sería una técnica de tocar muy incómoda, a no ser que el cuarto agujero no estuviera alineado, pero entonces haría innecesaria la duplicación del último agujero. Se podría deducir de la iconografía catalana la idea poco convincente de que la flauta de pico se tocaba de esta manera; pero parece poco probable que los artistas fueran ellos mismos flautistas y en la mayoría de los cuadros ilustrados aquí —especialmente el de Cabrera (Fig. 5)— las posiciones de manos y dedos son absolutamente impracticables.

Es interesante notar que ningún otro instrumento aparece en el cuadro de Jaume Huguet; los tres ángeles a la izquierda de la Virgen son cantantes, con una partitura claramente legible delante de ellos. Otra probable representación de tres flautas de pico, esta vez de tamaño soprano, se encuentra entre los ángeles músicos que rodean el trono de la Virgen en la *Coronación de la Virgen* de Bernat Martorell (Gudiol 654 —Colección Viñas, Barcelona—); los otros instrumentos, de nuevo verosímiles como conjunto de música suave, son rabel, laúd y

arpa —una vez más una agrupación de flautas de pico con instrumentos de arco y de cuerda pulsada—. El trabajo de Martorell está documentado en y alrededor de Barcelona entre 1427 y 1452. Su colega más joven Miquel Nadal pintó un trío de ángeles (con espectaculares alas rojas) tocando flautas de pico en el panel superior del *Retablo de los Santos Cosme y Damián con la Virgen* en la capilla de Sant Antoni de Pàdua en la Catedral de Barcelona (Gudiol 678), datado en 1453-5, y en el que los otros tres ángeles tocan el rabel, el laúd y el arpa (una vez más). Las flautas de pico son una tenor y, o bien dos altos, o una alto y una soprano —pero es difícil ser preciso—.

Figura 12. Maestro de Olot (?Miquel Torrel), panel de un retablo en Rigardà. La apariencia cónica de la flauta tenor puede deberse al uso que hace el artista de la perspectiva. © Arxiu Mas

No hay ninguna duda, sin embargo, sobre un instrumento pintado unos 20 o 30 años antes por el "Maestro de Olot" (¿Miquel Torell?), que trabajó en Girona desde alrededor de 1470, y donde está documentada su estancia hasta 1487. En la iglesia parroquial de Rigardà, cruzando la frontera francesa por las laderas del norte de Canigou, hay un retablo dedicado a Santa Eulàlia, que tiene en el centro de la parte superior, a la derecha de la Virgen y el Niño, un ángel tocando una espléndida flauta tenor, mostrada en detalle con el agujero para el dedo meñique duplicado (Fig. 12 —Gudiol 900—). El instrumentista aprieta los dedos y el pulgar de la mano de arriba (izquierda), y la mano de abajo se encuentra en un ángulo como para alcanzar los agujeros inferiores. El otro ángel, a la izquierda de la Virgen, parece estar tocando un instrumento de cuerda pulsada que está parcialmente oculto, posiblemente un pequeño laúd. Los dos instrumentos juntos producirían un sonido muy agradable.

Girona puede ser también capaz de sugerir la evidencia de la existencia de flautas de pico bajo antes del final del s. XV, pero éste y algunos otros "dibujos de flautas de pico" posteriores en el territorio catalán serán el tema de mi próximo y último artículo. Puede ser sin embargo útil enumerar unos cuantos cuadros más del s. XV con flautas de pico; los siguientes son una selección:

Virgen y ángeles (Centro del retablo de Tarazona —Post, Vol. III, Fig. 333—). Colección Lázaro, Madrid. [No puedo responder de todas las localizaciones citadas en estos artículos, ya que los cuadros son a veces trasladados a otros lugares.] La fecha de 1439 aparece en una inscripción que identifica al donante arrodillado. Está atribuido al "Maestro de Lanaja". Algunos ángeles, bellísimamente pintados, tocan flauta de pico (tamaño soprano), rabel, laúd y arpa. Más arriba, otro ángel lee un libro abierto; puede ser un cantante. El agujero doble para el dedo meñique de la flauta es claramente visible.

Virgen y ángeles (de la región de Teruel —Post, Vol. III, Fig. 335—). Städtlisches Kunstinstitut, Frankfurt am Main. Dos flautas de pico soprano, rabel y laúd. Probable-

Figura 13. Ramon de Mur, detalle del retablo en el Museo Diocesano de Vic.

mente pintado por Bonanal Zaortiga durante la década de 1430 a 1440.

Madre de la Divina Gracia, Museo Diocesano, Barcelona (Ballester, Catálogo 47). Claramente una flauta de pico. Primer cuarto del s. XV. Ha sido dudosamente atribuido a Borrassà, pero aunque pintó muchos ángeles músicos, normalmente tocan instrumentos de arco o cuerda pulsada. (p. ej. como en Gudiol 398)

Virgen y Niño con ángeles músicos, Museo Arqueológico Nacional, Madrid (Gudiol 454). Flauta de pico (no muy claramente), laúd, arpa, cantante. Un cuadro "rompecabezas". Algunos estudiosos dicen que es de Jaume Cabrera o de un miembro de su círculo. Post sugirió una vez que podría posiblemente ser una imitación.

Adoración de los pastores; una de las múltiples secciones de un retablo de la iglesia de Verdú, ahora en el Museo Diocesano, Vic, pintado por Jaume Ferrer II, c. 1432-34 (Gudiol 730). El habitual atributo musical de un pastor en el arte medieval, y algo posterior, era la gaita. Uno de los pastores, que contiene a su relinchante caballo, tiene una gaita, pero otro tiene una flauta de pico del tamaño de una alto, con doble agujero para el meñique y un taladro estrecho. La asociación de flautas con los pastores, derivada de la tradición clásica pastoral, está considerada como un desarrollo renacentista.

La expulsión del Paraíso, y Moisés en el Sinaí, parte de un retablo por Ramón de Mur de la iglesia de Guimerà (c. 1402-12, Gudiol 539), también en Vic. Un pastor flautista aún anterior (detalle Fig. 13), prueba que las ovejas podían pastar seguras con los sonidos de una flauta de pico 300 años antes de Bach. [**N.T.** Referencia al Aria para soprano y dos flautas de pico de Bach *Schafe können sicher wieden wo ein guter Hirte wacht* de la Cantata BWV 208, literalmente "las ovejas pueden pastar seguras mientras un buen pastor vigila".]❑

Traducción, Bárbara Sela Andrés

FLAUTAS DE PICO

Copias de instrumentos originales

Flautas barrocas en 440 Hz.

Soprano en Do, (Terton)
Alto en Fa, (Denner)
Tenor en Do, (Denner)

Flautas barrocas en 415 Hz.

Soprano en Do, (Terton)
Alto en Fa, (Denner)
Alto en Fa, (Bressan)
Alto en Fa, (Steenbergen)
Alto en Fa (392 Hz.), (Bizey)
Voice Flute en Re, (Denner)
Tenor en Do, (Denner)

Flautas tipo "Ganassi" en 466 Hz., 440 Hz., 415 Hz.

Soprano en Do
Alto en Sol
Alto en Fa

Flautas renacentistas en 440 Hz. o 466 Hz.

Soprano en Do
Alto en Sol
Alto en Fa
Tenor en Do (con o sin llave)
Bajo en Fa

Flautista, grabado de J.C. Weigel, *Musicalisches Theatrum* (Nuremberg, c. 1720)

PAUL RICHARDSON

c/ Vaquerías, 8-Esc. dcha. 5ºD.
28007 Madrid
Tel. 91-4094726

PLAYING RECORDER SONATAS DE ANTHONY ROWLAND-JONES

CINCO SONATAS... Y UNA REFLEXIÓN

Agostino Cirillo

En este artículo se presenta a los lectores el libro *Playing Recorder Sonatas: Interpretation and Technique*, escrito por Anthony Rowland-Jones y editado en 1992 en Oxford por Clarendon Press.

Después de unas breves reflexiones sobre algunos aspectos generales de la enseñanza del instrumento surgidas de la lectura del libro, ofrecemos la traducción del primer capítulo.

El libro de Rowland-Jones, flautista, pedagogo y Presidente de la *Society of Recorder Players* de Cambridge, hace pareja con otro que salió al mercado recientemente, *The Cambridge Companion to the Recorder*, Cambridge University Press, 1995, fruto de un cuidadoso trabajo de equipo, supervisado entre otros por el propio Rowland-Jones, y cuya aparición ya ha sido señalada en las páginas de esta revista.

Playing Recorder Sonatas analiza cinco sonatas con bajo continuo representativas de diferentes estilos: la *Sonata en Sol menor* de Haendel, la *Sonata en Re menor* de Telemann, una *Sonata* de De La Vigne, la *Sonata* de Herbert Murril y una *Sonata* de Fontana. En realidad, las obras sirven de pretexto para una minuciosa explicación de las técnicas del instrumento en relación con los problemas expresivos propios de cada situación.

Las más de doscientas páginas del libro se completan con unos breves apuntes sobres otras obras como *La Follia* de Corelli, la *Sonata* de Philidor o las *Sonatas* modernas de Leigh y Berkeley. Tras una interesante bibliografía, el índice analítico facilita la consulta y configura además un completo temario de gran utilidad. Por ejemplo, allí encontraremos, en el apartado sobre los golpes de lengua y sus representaciones consonánticas, los fonemas d, t, g, con su localización puntual en los numerosos ejemplos.

Sin entrar en el mérito de las copiosas apreciaciones y de los ricamente documentados comentarios del autor, hay que destacar sobre todo su enfoque metodológico. En lugar de establecer unos dogmas sobre la técnica del instrumento, el libro parte del análisis de las obras, enriquecido por estimulantes comparaciones históricas, estéticas, biográficas y artísticas, y propone las posibles soluciones interpretativas basándose en primer lugar en los criterios aplicables en la época de la composición.

En lo que concierne a la técnica, los extensos parámetros que el autor maneja son presentados siempre de forma fluida y equilibrada. Un buen ejemplo es el tratamiento del controvertido tema de la articulación: las representaciones consonánticas son muy numerosas, a fin de explicar y matizar peso y velocidad de la lengua en función del objetivo expresivo. Aquí los maniáticos del teke-teke encontrarán todas las motivaciones para salir de su aburrido planeta e introducirse en el deleite de usar la lengua (y el teke-teke) con toda la sutileza que nuestro instrumento nos permite aplicar.

El género de la sonata solista es considerado por el autor como un reto a los recursos del intérprete, a pesar de la frivolidad con que a veces es tratado en la didáctica. Las sonatas que sirven de ejemplo están desmenuzadas compás por compás, desentrañando los detalles de su esmerada composición. Incluso obras simples, como la *Sonata* de De la Vigne, una de esas típicas que los incautos flautistas estamos malamente acostumbrados a liquidar en una distraída sesión de lectura a primera vista, se revelan como un pretexto para las ricas aportaciones del autor sobre variedad de articulación, elección de los *tempi* y configuración del estilo.

En síntesis, *Playing Recorder Sonatas* se suma a la literatura sobre la flauta de pico, añadiendo una visión algo novedosa, acorde con las más recientes tendencias musicológicas de los ambientes anglosajones, y que se ven reflejadas, por ejemplo, en la revista *Early Music*. Si algunos han intentado fijar la técnica pura del instrumento en una óptica normalizada (véase la insustituible obra de Walter van Hauwe), y otros resumir sus aspectos históricos y organológicos (un buen ejemplo, el siempre válido *The Recorder Player's Handbook* de Hans-Martin Linde, ed. Schott), la obra de Rowland-Jones parte de un conjunto de obras representativas del repertorio, analiza los elementos teóricos e intelectuales que están detrás de ellas y propone las oportunas soluciones interpretativas sugeridas por las características del instrumento.

No se trata pues de un manual, en el sentido de que no ofrece una exposición orgánica y exhaustiva de las técnicas. Cuando lo necesita, el autor remite, entre otras, a su obra *Recorder Technique* (Oxford, 1986). El referente principal es más bien el campo conocido como praxis interpretativa, locución que estaba muy de moda en nuestro mundillo hace unos años, y que, en los países anglosajones, se ha ido convirtiendo en un campo de investigación autónomo. El enfoque original de la praxis interpretativa parte del principio de que los conocimientos técnico-instrumentales no son patrimonio exclusivo de cada uno de los músicos con su instrumento, sino que constituyen un ámbito común a todos ellos, perfectamente intercambiable y sumergido en las corrientes estéticas y artísticas de cada época. Así que no debe extrañar que un cantante pueda proporcionar preciosas indicaciones a un flautista, o un clavecinista a un violinista, ya que el argumento de la información nunca está desligado de una más urgente intención expresiva que después cada uno traduce al idioma de su instrumento. Fruto de este enfoque es también la preocupación de buscar la autenticidad allí donde haga falta, da igual que se trate de Monteverdi, de Wagner o de Stravinsky. Se pretende pues reproducir idealmente el mundo de relaciones culturales que impregnaba la experiencia cotidiana de los músicos del pasado y de limpiar el campo de prejuicios y manipulaciones posteriores.

...una reflexión

En la contraportada del libro se lee que la obra está destinada también al flautista *amateur* que quiere enfrentarse al repertorio solista. Efectivamente, en Alemania, Inglaterra y Estados Unidos, la flauta de pico está muy difundida en ambientes aficionados y por todas partes florecen cuartetos u orquestas de flautas. Ya desde niño se aprende la técnica de una forma bastante rigurosa, y el salto a la práctica semi-profesional en edad adulta es más que natural. Recuerdo una tarde pasada en casa de un funcionario de la embajada de Austria en Roma, tocando incansablemente con él piezas renacentistas y barrocas que iba sacando de su extraordinaria colección de partituras, acompañados con una espineta por su hija de quince años. Este tipo de entretenimientos familiares cultos es normal y corriente, ya que la música es parte intrínseca de aquellas culturas. Las descripciones de las entrañables reuniones musicales en casa Bach son un buen ejemplo de esta filosofía, que nos concierne directamente como flautistas de pico.

A menudo se olvida el carácter simple del instrumento, la frescura y la inmediatez del sonido, la dulce cantabilidad, que lo convirtieron en un instrumento especialmente querido por compositores y público.

Uno de los aspectos más estimulantes del redescubrimiento de la música antigua y de su realización con los instrumentos de la época fue sin duda la conexión entre la teoría y la práctica, o, lo que es lo mismo, entre cultura y técnica, que un mal interpretado mecanicismo de ascendencia decimonónica ha separado y enfrentado en la práctica musical corriente. Y es innegable que la figura del *amateur* cultivado, el *Kenner und Liebhaben*, el que conoce y ama la música, ha tenido una función fundamental en su difusión, sobre todo en lo referente a la flauta de pico, y no sólo en nuestro época sino también allá por los siglos XVII y XVIII.

Hoy en día la flauta de pico, con sus

dos facetas de instrumento antiguo resucitado y de instrumento moderno casi en proceso de plasmación, nos ofrece la oportunidad de ahondar en los problemas más generales de la comunicación musical. Además, las propias limitaciones del instrumento estimulan al estudiante no superficial a forzar los límites de la técnica y a buscar los caminos psicológicos, expresivos y poéticos que le conduzcan a la sensibilidad del oyente.

Recientemente alguien se ha quejado en las páginas de esta revista de la pérdida de personalidad de nuestro instrumento, atribuida a su entrada en los conservatorios. Es cierto que el planteamiento del conservatorio, tal como está ahora, con sus enseñanzas rígidamente compartimentadas, no refleja la vivacidad que caracterizó los comienzos del movimiento, y de la cual nunca deberíamos renegar. El tecnicismo sectario en que a veces se transforma la práctica de los instrumentos en general, unido a la falta de estímulos genuinamente artísticos, contagia inevitablemente a la enseñanza de la flauta de pico, que se convierte en un instrumento más (de plástico y barata, para más inri), tristemente aislado de sus verdaderas raíces estéticas: el tío Bajo Continuo y el abuelo Contrapunto, la tripa de los violines barrocos, el boj y el ébano de los *traversos*, el calor de una tríada bien temperada, el esplendor sensual de una sarabanda bien tocada, ...en fin, de toda aquella grande y noble familia de donde nació.

En el cuadro de la reforma de la enseñanza musical española, el tema de la música antigua se está convirtiendo desgraciadamente en una presencia fantasmal, con asignaturas huérfanas y carentes de su apropiado cuadro de referencia. Es urgente definir un proyecto global para la enseñanza profesional de la música antigua en España, que incluya un reconocimiento del sitio relevante que ésta ocupa en el mercado musical, una adecuada definición curricular y unos cauces estructurales nuevos que no pueden ser los que los conservatorios proporcionan normalmente en la actualidad, y que tengan en cuenta sobre todo el carácter de interdependencia de los objetos de estudio.

Existen departamentos y escuelas de música antigua en muchos países de Europa de donde salen músicos profesionales y agrupaciones que vienen a menudo a dar conciertos en España, a veces con repertorios de compositores españoles. Sin embargo, los que quieren estudiar música antigua en España se ven inexplicablemente obligados a hacerlo al margen de la enseñanza profesional, con las inevitables carencias de formación y dificultades profesionales que esto causa. El problema de la flauta de pico es en realidad otra cara de este problema más general. Es bueno que su enseñanza esté reglada, pero esto sólo debería ser un paso de un proceso más global que en la actualidad está completamente paralizado y sin perspectiva. Aunque parezca un poco excesivo, no creo que se aleje mucho de la realidad declarar que, en el estado actual de las cosas e independientemente de programas y situaciones concretas, los que, aún siendo buenos flautistas, salen de un conservatorio español con un título de flauta de pico tienen graves carencia en su formación global como músicos, especialmente en lo que respecta la práctica de la música antigua, y tendrán que completarla necesariamente con muchas otras aportaciones extra-oficiales.

Los modelos cercanos a tomar, oportunamente adaptados a las exigencias de un curso de duración anual, pueden ser, de entrada, los cursos de verano que, desde hace muchos años se imparten en muchos lugares, gracias a la labor inestimable de algunas personas de buena voluntad y a la ayuda financiera de entidades culturales y locales. No se entiende cómo la riqueza de experiencias y de intercambios que ellos han supuesto y suponen en la formación de muchos músicos, no tienen ningún reflejo en la vida normal de los conservatorios durante el curso y no hayan animado a ningún planificador educativo a tomar en consideración sus planteamientos.

Pero, sobre todo, lo que hace falta es recuperar la imaginación, salirse de ese inculto conformismo burocrático que está empapando inexorablemente toda la enseñanza musical y que no lleva a otra cosa que al empobrecimiento de los programas y, en definitiva, al desprestigio de la profesión. Incluso los propios cursos de verano pueden verse poco a poco

invadidos y desvirtuados por un alumnado a la caza de certificados y créditos.

La flauta de pico necesitará siempre de su ambiente natural, la música antigua, para no convertirse en una vacía especulación técnica, y además salir maltrecha de cualquier comparación con otros instrumentos con recursos más aparentes. La técnica debería inclinarse siempre a las exigencias de la expresión, y no convertirse en un fin en sí mismo. Cuando esto pasa, quiere decir que la expresión ya no plantea exigencias al músico, que, convertido en poco más que un robot, acabará antes o después aburrido y desmotivado, y se dedicará a otra cosa, si puede. Independientemente del instrumento que se toque, es muy importante volver siempre a la partitura con los ojos del compositor, entrar en cada compás, considerar cada elemento, hacerse preguntas, experimentar todas las posibilidades habidas y por haber, comparar la pieza con otras piezas del mismo compositor y de sus contemporáneos, mantenerse informado sobre las circunstancias y los contextos, observar cómo cierto pasaje se concretiza en cierto gesto de los dedos, de la lengua o de la respiración.

No es por hacer moralismo genérico, pero hay que insistir una y otra vez en que la propia profesión musical y, más en general, toda la esfera musical, se fundamenta inevitablemente en una necesidad poética, con todas sus características de abstracción y especulación estética, y necesita entusiasmo, energía, curiosidad, formación, sentimiento e implicación personal.

El respeto y el cuidado con que Rowland-Jones se acerca al instrumento y a su música nos enseñan, desde esta perspectiva, un camino por el cual, además de agradecido, es necesario volver a andar.❑

ANTHONY ROWLAND-JONES

Playing Recorder Sonatas: Interpretation and Technique

Clarendon Press, Oxford, 1992

Capítulo Primero - Antes de tocar sonatas barrocas. Aspectos generales

Sonate, que me veux-tu? (*Sonata, ¿qué quieres de mí?*)
Frase atribuida a Fontenelle, hacia 1740

La interpretación de una pieza de música es más efectiva y tiene más significación si el intérprete sabe lo que la música quiere de él, qué es lo que quiere comunicar, cuál es su fin. Según Newmann, que cita opiniones contemporáneas, el fin de la música es agradar y conmover a los oyentes y el placer del intérprete sólo es una consideración secundaria. Más específicamente, la música instrumental fuera de un contexto litúrgico o teatral está destinada a recrear el oído en los entretenimientos sociales.

Sin embargo las sonatas barrocas, también las que son ligeras y alegres, están normalmente concebidas como entretenimientos serios, no sólo como bagatelas divertidas. Una serie de pequeñas piezas en un concierto puede llegar a ser aburrida y la esencia de una sonata es que se trata de una composición extendida. Necesita pues poseer coherencia durante un cierto periodo de tiempo, por relación armónica, por su carácter (*affetto*) dominante o, eventualmente, por simple relación temática. Dentro de esta unidad, debería tener suficiente variedad y contraste como para sostener la atención de la audiencia. La música asociada con palabras puede sacar su extensión, forma, sustancia y carácter del significado de estas palabras. Al contrario que la música *cantata*, una

La REVISTA DE FLAUTA DE PICO agradece a la Oxford University Press su amabilidad al permitirnos publicar esta traducción.

forma musical destinada a un instrumento (es decir: que suena, como sugiere la palabra *sonata*) debe generar sus propias estructuras y sus propios recursos composicionales. El intento de superar este problema dio lugar al desarrollo de una serie de convenciones. Aun así, escribir una sonata requería un esfuerzo especial para el compositor. No sorprende que varios compositores barrocos, llegado el momento de su primera publicación, mostraran su calidad con un conjunto de sonatas escritas con esmero, un Opus 1 compuesto de seis o doce solos. Tocando una sonata para flauta de pico, el flautista debe ser consciente de los problemas de composición allí expuestos. A través de esta consciencia, debería tratar de comunicar a su audiencia cómo el compositor ha logrado coherencia y variedad, y debería compartir con él este sentimiento de logro. El flautista, desde fuera, debería sentir y comunicar la forma y el desenvolvimiento de la sonata a lo largo de toda su duración.

Quantz insiste en que el intérprete debería adivinar las intenciones del compositor. A pesar de haber sido publicadas en 1752, cuando los esquemas barrocos estaban ya agotados y dominaba la moda del estilo galante, muchas de las opiniones de Quantz reflejan los años de su formación en las primera décadas del siglo, cuando las sonatas para flauta de pico estaban de moda. Tratados anteriores expresan opiniones similares, aunque menos completas. Los capítulos de Quantz sobre 'Buena ejecución' (cap. 11) y 'Uso de la lengua' (cap. 6) son lecturas esenciales. Su idea de una buena ejecución es que debería ser bien afinada, distinguida, redonda y completa, fácil y fluyente, variada en timbre y dinámica y, lo más importante, expresiva y apropiada para cada *affetto* que allí se encuentra.

Los escritores y músicos del primer Barroco, en su creencia de que el verdadero fin de la música es (con)mover el alma (Heinichen, 1728), mantenían que los comportamientos de las vibraciones en consonancias y disonancias operaban a través del cuerpo sobre la mente y el alma, variando el resultado según la mezcla, diferente en cada persona, de los cuatro temperamentos (flemático, sanguíneo, colérico y melancólico). En la música vocal y teatral, el *affetto*, un estado ideal emocional o moral, tal como el dolor, el coraje, o la tranquilidad, tiene su explicación en las propias palabras y en la situación dramática; de la misma manera la música instrumental debería conmover a los oyentes, pero sin la ayuda de las palabras. Para conseguirlo la sonata barroca tiene formas de expresión y simbolismos (figuras) derivadas de los *affetti* de la música vocal. Un flautista debe reconocer los recursos de la composición y los patrones de notas recurrentes, y poder llegar a sacar conclusiones sobre sus connotaciones afectivas. Las informaciones sobre estos procedimientos son muy copiosas y se pueden encontrar en Quantz y en sus predecesores.

Primero, los compositores asociaban las diferentes tonalidades a diversos afectos. Se puede objetar que tales asociaciones fueron invalidadas por la diferencia de diapasones, especialmente en los órganos, y por la práctica de transportar las composiciones propias o ajenas para utilizarlas en otras o para adaptarlas a los diversos instrumentos. Sin embargo el color tonal dependía en mayor medida del diferente timbre de cada nota sobre los instrumentos y de los diferentes temperamentos. Charpentier (1692) y Mattheson (1713), así como Rameau (1722), proporcionan interesantes comparaciones. En general, un tono mayor se usa para expresar lo alegre, lo valiente, lo serio o sublime, mientras que uno menor expresa lo lisonjero, melancólico y tierno (Quantz). Así, para Mattheson, Do mayor es, entre otras cosas, audaz, mientras que para Charpentier, alegre y guerrero, Fa mayor es bello (pero para Charpentier y Rameau, furioso), La menor es calmado (Charpentier, tierno) y Re menor, religioso (Charpentier, grave y pío).

Segundo, la palabra al comienzo de la pieza, como *Spiritoso*, *Affettuoso*, o *Mesto*, indica el sentimiento dominante de la pieza (Quantz). Telemann usa palabras como *Cunando* y *Ondeggiando*.

Tercero, las pasiones se pueden apercibir de las disonancias... ellas siempre producen una variedad de diferentes afectos (Quantz). Los afectos se pueden... distinguir, según la amplitud de los intervalos, si las notas

están ligadas o articuladas. La lisonjería, la melancolía y la ternura están expresados por intervalos próximos, ligados, la alegría y el valor por notas breves y articuladas, formando saltos... Las notas punteadas y sostenidas expresan lo serio y lo patético; las notas largas, como blancas y redondas, mezcladas con las rápidas (como en una obertura a la francesa), expresan lo majestuoso y lo sublime (Quantz).

El flautista, después de haber reconocido un *affetto*, debería tratar de entrar en las pasiones principales relacionadas con éste (Quantz). Debe asumir el sentimiento que dominaba la intención del compositor al escribir. C.Ph.E. Bach decía en 1753 que un músico no puede conmover si no está conmovido él mismo, y Mattheson proclamaba que la música sin *affetto* puede considerarse como nada, no hace nada, no significa nada.

Es esencial que se reconozca y se aprecie la función de las convenciones, a través de las cuales se establece la comunicación en el período Barroco. Un poco de familiaridad con la música vocal, especialmente la de Bach y de Haendel, puede hacer que las sonatas se toquen con más significado. La *Sonata en La menor* de Haendel puede ser vista como una verdadera escena de ópera. El primero movimiento es melancólico y cansino, con su lánguido bajo que se calla tres veces mientras la flauta serpea tristemente. El segundo movimiento se enfrenta a la situación con determinación (un aria de rabia), pero en el siguiente adagio, donde la melodía trata de subir sin lograrlo hacia el lirismo, hay como un sentimiento de derrota, con frecuentes frases breves descendentes, como en los compases 3-4. El último movimiento explota en la furia. Tocar con serenidad el tercer movimiento sería desatinado. Su ornamentación debería ser discreta, para expresar el afecto de la resignación. Es también de gran utilidad, antes de tocar una sonata (o tocándola la primera vez para conocerla), dejar trabajar la imaginación y pensar en palabras o frases explicativas que puedan caracterizar cada movimiento, o también la sonata en su totalidad, si es que el compositor se ha propuesto una unidad en el afecto. El intérprete debería luego esforzarse en buscar las dinámicas, los fraseos, la velocidad, la articulación, la ornamentación y la presentación final para aclarar sus intenciones al público.

Por eso la música barroca debería ser comunicada al público de una manera abierta y persuasiva. Si no hay oyentes, entonces habría que imaginar un álter ego. Se debería actuar como una *prima donna* o como un orador que trata de agradar, conmover y convencer a su audiencia. Los escritores del Renacimiento y del Barroco comparan las disciplinas de la retórica con las de la música, la pintura, el teatro, la danza y otra artes. Hay que acercarse a una sonata con intención retórica y con consciencia de su construcción. La música tiene que fluir, pero toda frase, hasta el mínimo par de notas, tiene que tener su significado. Ninguna pieza de música debería ser tocada como un hecho indiscutible, de forma no meditada, y menos la música barroca que está tan cuidadosamente ideada y construida. El paralelo con el discurso de un orador no debería nunca perderse de vista: el orador debe ser audible, claro, distinguido, con una agradable variedad, debe expresar cada sentimiento con la apropiada inflexión vocal, y en general adecuarse al sitio donde habla, a sus oyentes y al contenido de su discurso.

La disciplina de la retórica requiere orden y proporción. En el siglo XVIII el balance, la simetría y la justa proporción eran muy cultivados tanto por los arquitectos como por los compositores. Una sección de un movimiento de sonata se puede considerar como una parte de una fachada, o la estrofa de una oda o el párrafo de un ensayo. De la misma forma, una frase musical completa equivale a una frase del discurso, y los grupos de dos o tres notas (=sílabas) equivalen a las palabras que conforman la frase. "Tenéis que aprender a ver con claridad lo que constituye la verdadera frase musical y a no enlazar pasajes que contengan más de una frase, deberían estar separados" (Quantz).

La música barroca está cercana a la poesía. Declamando poesía, el final de una línea y cada cesura natural dentro de la línea se deben expresar con una pequeña separación. Esto no molesta al alternarse de sílabas fuertes y sílabas débiles requerido por el metro o el sentido y el ritmo de las palabras. Se pueden comparar

a las frecuentes cadencias de la música barroca. Cada frase se parece a un agrupamiento individual de figuras en una pintura, separado de los demás por afinidad o por contraste, como se aprecia en el cuadro *La gamme d'Amour* de Watteau. Cada frase tiene su clímax retórico que encuentra su relajación en la cadencia. El arte del intérprete es combinar la plena consciencia e identificación con los afectos de una pieza y con su formulación en patrones y estructuras, con una impresión de espontaneidad, como si quien tocara hubiera compuesto él mismo la pieza. Todo lo que en música se hace sin reflexión y sin deliberación no tiene provecho (Quantz).

El ataque más rítmico y la mayor ligereza de los instrumentos con respecto a la voz, los hace idóneos para acompañar las danzas, y eso ha provocado una profunda asociación entre formas de danza y sonatas. La *sonata da camera* se compone de movimientos de danza cercanos en estilo y estructura a las danzas que los originan, y también la supuestamente más seria *sonata da chiesa* comprende ritmos y movimientos de danza. Conocer el carácter y la coreografía de las danzas puede ayudar a comprender su significado, pero hay que considerar que las danzas en las sonatas suelen ser bastante más elaboradas que sus correspondientes populares.

Una secuencia variada de danzas, aunque esté unificada por la tonalidad, no constituye de por sí una sonata, sino que debería llevar el título de suite. Las sonatas normalmente tienen más coherencia, más intención y sentido de la ocasión. (...)

También las danzas deberían servir para expresar el afecto de la música. A menos que no haya una intención cómica, el personaje dramático simbólico de la danza interpretará las danzas que le sean apropiadas. También la danza debe mover los afectos en el alma. Mattheson identifica la *courante* con dulce esperanza, la sarabanda con ambición, el *passepied* con frivolidad. Estos afectos se canalizan a través de los artificios de la oratoria. Denis Gaultier (1603-72) llamó a sus suites de danzas *La Rhétorique des Dieux.*

Dentro de la asociación de los afectos con la danza, diferentes metros y ritmos tenían connotaciones afectivas, hasta el ritmo de algunos ornamentos específicos. Se ha demostrado cómo Haendel utiliza con insistencia el ritmo de mordentes invertidos puesto sobre tres grupos de nueve corcheas seguidas, para expresar la agresión (palabra guerra). Los oyentes estaban acostumbrados a reconocer en todas las formas de arte un significado simbólico.

La imagen del orador o de la *prima donna*, realzada por los potentes efectos de las máquinas teatrales, por suntuosos trajes, por enfáticas posturas, nos introduce al elemento de exhibición en la sonata. Un orador puede pedir atención, pero si el público oyente de una sonata se distrae, ésta se reduce a nada. La antigua asociación de la sonata con el violín y con el creciente virtuosismo de sus exponentes, el uso de posiciones cada vez más altas y de dobles cuerdas, empujó a algún escritor del siglo XVII a considerar la sonata como un medio de exhibición, que requiere una sonoridad rica, grandes contrastes dinámicos, muchos cambios de velocidad, ornamentación elaborada en las cadencias y exuberancia rítmica.

Quantz recomendaba modestia a los flautistas, pero no es inmodesto para un flautista compartir con los demás su placer en las posibilidades y cualidades de su instrumento, ni revelar su grado de dominio de las dificultades técnicas. Sin embargo el causar sensación como fin en sí mismo es contraproducente, ya que la deslumbrante brillantez de hoy se convierte mañana en un esperado tópico. Muchas sonatas contienen elementos diseñados para sorprender, y en especial las sonatas italianas contienen un elemento de contoneo que a menudo fue criticado por los escritores franceses y alemanes. Este fuego y esta pasión no las hace menos serias en su intención. Couperin declaraba con total honestidad: "me gusta más lo que me conmueve que lo que me sorprende". A pesar de su nacionalidad, que ganó a la extroversión de los italianos en elegancia y refinamiento, tenía en muy alta consideración las llamativas sonatas de Corelli. De todas formas, se puede justificar hasta la ostentación, por ejemplo por una determinada forma de ornamentar, si se entiende que la arrogancia, la vanidad, la agresión son los afectos dominantes

de la música. Los pasajes rápidos o difíciles en una sonata son más a menudo expresión de furia, redundancia o júbilo, ya que el propio compositor puede haber entendido utilizarlos en la ejecución como un tipo más de efecto retórico.

El disfrute y la comprensión de una sonata se pueden incrementar si se considera también el proceso de creación de la música, participando indirectamente de la inventiva y de la habilidad del compositor. ¿Qué tenía en mente el compositor cuando, eventualmente urgido por el comitente o por la necesidad, contemplaba la página en blanco delante de él? Las estructuras consabidas de sonata le proporcionaban un excelente punto de partida. La estructura de cuatro movimientos lento-rápido-lento-rápido de la *sonata da chiesa* aseguraba efectividad retórica: un comienzo seductor para capturar la atención de la audiencia, un allegro más comprometido, un adagio contemplativo, y un final feliz para reanimar los espíritus y despedir alegremente a los oyentes. Compositores e intérpretes preferían trabajar dentro de las formas convencionales de la sonata, por ejemplo el amable *rondeau* francés, las formas fugadas procedentes del *ricercare* polifónico, el bajo paseado, la pomposa *ouverture* francesa, el aria con ritmo de danza y cada una requiere diferentes planteamientos por parte del intérprete. Debe conocer el significado de las palabras usualmente utilizadas por el compositor para identificar los movimientos, que expresan velocidad y carácter, según su procedencia geográfica y temporal. Un *largo* de Purcell no era muy lento y para Telemann *vivace* quiere decir vivo más que *vivace*. La velocidad de un movimiento depende de su afecto, de las exigencias de un buen fraseo, y del balance de las velocidades dentro de la sonata en su globalidad. Si bien la música barroca permite una gran variedad en la elección del *tempo*, raramente éste es demasiado rápido o demasiado lento.

El intérprete debería conocer los métodos de composición usados para alargar y desarrollar un sujeto, como la secuencia; debe responder a las implicaciones afectivas de la progresión armónica de un movimiento; debe sentir la necesidad de cambios dinámicos, incluyendo efectos de eco; y debe ser sensible a las subidas y bajadas, la tensión y el reposo, de pequeñas frases cadenciales yuxtapuestas, un procedimiento que constituye el corazón de la composición barroca. Muchos movimientos de sonata barroca están concebidos como duetos o diálogos: entre el solista y el bajo, e incluso dentro de la parte solista, se desenvuelve una conversación civilizada. (...)

En los *ricercare* a solo del tardo Renacimiento (Bassano o Virgiliano) hay largos pasajes de continuas semicorcheas, desafiando al intérprete a delinear la música en relación a sus implicaciones melódicas a través del fraseo, de la dinámica y de pequeños cambios de velocidad dentro del pulso general. Encontramos desafíos parecidos en las sonatas barrocas, especialmente durante largas líneas de semicorcheas que deben discurrir y tener un objetivo.

A pesar de que las convenciones barrocas proporcionaban modos aceptados de comunicación entre los músicos y su audiencia cultivada, los músicos debían demostrar una espontaneidad y novedad de invención e imaginación. La fantasía y la sorpresa son una parte esencial de la música barroca. Los clavecinistas franceses no veían contradicción entre las formalidades del buen gusto y las libertades admitidas en los preludios *non mesurés*. A menudo encontramos constancia de que los mejores intérpretes utilizaban libertad e intensidad, sin llegar a la excentricidad. Ser aburrido era peor pecado que no ser convencional pero los músicos barrocos evitaban las dos cosas.

En su descubrimiento de la sonata barroca el intérprete necesita ayudarse con los libros sobre la praxis ejecutiva. Donington exalta el gran principio barroco de la interpretación flexible y resume las características del sonido barroco con las palabras "sonoridad transparente y articulación incisiva". La transparencia y la flexibilidad de la interpretación se pueden conseguir sólo si el intérprete ha considerado con claridad lo que cree que la música quiere que él diga y cuál es la mejor forma de hacerlo.❑

Traducción de Agostino Cirillo, Murcia, 1996

¿ARS SUBTILIOR CON FLAUTA DE PICO?

Anna Margules

Quisiera, a través de este escrito, establecer y compartir con los lectores de esta revista una serie de inquietudes que tengo como flautista de pico dedicada a tocar parte del repertorio medieval y, especialmente, del Ars Subtilior.

Es muy frecuente, al hablar de música medieval, que aparezca sobre nosotros una nube de humo negro llena de conceptos poco claros. Esto se debe quizá al simple hecho de que el tema abarque tantos siglos (del s. XI al s. XIV) y de que no se vea de forma detallada, si es que se llega a estudiar alguna vez, en los cursos de historia de la música. Probablemente, de esa humareda se asomarán unas cuantas ideas confusas como la existencia del gregoriano, algún que otro nombre como Perotinus, Guillaume de Machaut o claro está, alguna de las danzas de atmósfera de festejo: sonidos fuertes y armonías vacías de octavas y quintas justas es lo que normalmente imaginamos del mundo sonoro de aquella época.

Muchas veces, sin embargo, es de esta confusión de la que nace la curiosidad de saber qué es lo que constituye esta marejada de ideas de la que hablábamos hace unos momentos.

En una ocasión hace algún tiempo, empecé, junto con el TRIO SUBTILIOR del cual formo parte, a tocar una pieza extrañísima de la que no entendimos nada en un principio*. Sonaba, por así decirlo, a música contemporánea, tanto por su complejidad rítmica como por su densidad de cromatismos. ¡Nunca habíamos tocado algo así!

Al ver el año en que se produjo esta música descubrimos que era del s. XIV, pero, para nuestra sorpresa, no tenía nada que ver ni con las danzas, ni con los *saltarelli*, ni con las *istampitte* que formaban ya parte del repertorio de cada uno de nosotros. Fue esta extrañeza la que acentuó nuestra curiosidad, y gracias a la cual empezamos a descubrir un universo nuevo que había estado hasta hace unos años despectivamente considerado en los libros de historia como la parte más manierista de la época medieval.

Iniciamos así una etapa de investigación en archivos y bibliotecas que consistió en recopilar todo el material que encontrásemos sobre este tema (música y artículos), para luego continuar con la parte de la lectura, el análisis, y finalmente, la elección de las obras que pensamos serían más representativas de este estilo y que podrían formar parte de un programa sobre el siglo XIV.

Quisiera resumir un poco lo que encontramos: el Ars Subtilior, forma de notación y estilo musical derivado del Ars Nova, floreció en ciertas regiones de Francia tales como Aviñón y Foix y más tarde, en el norte de Italia (Padua, Florencia, Módena, etc.) en las últimas décadas del siglo XIV y primeras del XV.

Efectivamente (como el Ars Nova, pero de manera más radical), en la mayoría de los casos, se trata de música secular escrita para tres voces que mantienen una absoluta individualidad: el *cantus* es de ellas la voz más melódica y lírica y tiene una gran libertad rítmica, nacida de la voluntad de llevar hasta el extremo la expresividad. Esto produce la sensación de estar flotando encima de una estructura formada por el tenor, que es la voz de la afirmación y de la estabilidad, creada por patrones rítmicos sencillos (que nos recuerdan a veces a los *cantus firmi*), y el contratenor, construido matemáticamente, línea donde la lógica melódica simplemente no existe. Esta última es la voz que implanta la discordia, la que discute a su vez con el cantus y el tenor, o incluso consigo misma.

Se llega a una evolución tal de la polifonía medieval francesa, que hay la necesidad de crear una nueva grafía que permita anotar este nuevo y peculiar estilo, lo cual corresponde a su vez a una actitud intelectual de compositores que toman la música no sólo como un lenguaje para expresar sentimientos, sino como un ejercicio de especulación que, junto con la poesía, la filosofía, la política o la retórica, forma parte de su quehacer intelectual.

Hasta aquí con esta breve e inevitable des-

*La pieza mencionada es *Fumeux fume*, rondeau del compositor Solage.

cripción. Ahora quisiera exponer esas inquietudes de las que hablé en un principio:

Siendo una de las características principales de esta música la individualidad de estas tres componentes, nos preguntaremos el porqué de no escoger definitivamente instrumentos totalmente distintos como por ejemplo el laúd, *organetto* o acaso la misma voz.

El Ars Subtilior (en latín: el arte más sutil) trata de una expresividad que se lleva al límite a través de métodos de composición tales como los desplazamientos rítmicos o las síncopas, que duran tantos compases que perdemos incluso la sensación de un pulso, que, a pesar de todo, sigue existiendo.

Llegamos entonces a una extrema complejidad del contrapunto, pero no por querer dificultarle la vida al ejecutante o al oyente, sino por un afán melódico absoluto, creado a través del estiramiento y de una discusión que nos lleva de vez en cuando hasta el terreno de lo absurdo.

¿Por qué no, entonces, elevar todo esto hasta la abstracción más pura, a la síntesis que se logra a través de tres instrumentos iguales, tres flautas de pico?

No existen las verdades absolutas, ni los tratados que establezcan la obligación de utilizar ciertos instrumentos en vez de otros. Existen, sin embargo, algunos indicios iconográficos sobre la organología de esta música, y claro está, siempre podemos deducir el instrumento apropiado de acuerdo con el lenguaje musical (sería muy extraño, por ejemplo, que el compositor pensara en un laúd cuando escribe un tenor con notas largas...), aunque lo más seguro es que se utilizara lo que había a mano.

No nos interesa hacer una interpretación purista. Nuestro reto como flautistas contemporáneos es, entonces, rescatar la esencia de esta música, utilizando nuestro instrumento y aprovechando sus afortunadas limitaciones para sugerir, a través de la sutileza de la articulación y de los distintos colores, todo el carácter e idiosincrasia de cada una de las voces que constituyen estas maravillosas piezas del Ars Subtilior.❑

Antologías:
PMFC, Vol. XVIII, XIX, XX y XXI. L'Oiseau Lyre, Mónaco 1956
Apel, W. *French Secular Music of the late Fourteenth Century*, Cambridge/Mass 1950

☜ Viene de la página 8.

go mis dudas. Muchas de estas personas se asombran cuando oyen la flauta tocada musicalmente, pero esto es todo lo que ocurre: se quedan pasmados pero no cambia su manera de pensar sobre el instrumento. Estoy seguro de que para muchísimos músicos, tanto como para el público que escucha, siempre será considerado un instrumento de colegio. Los payasos que montan sobre ciclos de una rueda tienen el mismo problema: asombran a los espectadores con sus mañas, particularmente cuando, además, son malabaristas, pero nadie toma en serio el ciclo de una rueda. Me han dicho que esto los pone un poco tristes, pero disfrutan de ello de todos modos y siguen manteniendo el equilibrio, pedaleando y haciendo juegos malabares sin estar preocupados de lo que piensan los demás. Los flautistas de pico pueden aprender algo de los payasos, creo yo, sin dedicarse al malabarismo o comprarse un ciclo de una rueda.

P.R.- ¿Pero es un instrumento musicalmente importante?

A.L.- Mucho más hoy en día que jamás en sus épocas anteriores, en tanto en cuanto es mucho más abundante. Nunca fue en su historia un instrumento importante. Importante sí, si con esto queremos decir que mucha gente le debe su empleo a la flauta: compositores, editores, escritores, bibliotecarios, impresores, profesores, vendedores, constructores, musicólogos y un largo etcétera. Pero si todo esto la hace "musicalmente" importante es otra cuestión. Para mí es mucho más importante sacar satisfacción de la flauta, bien tocada o escuchada, que pensar que estoy tocando o escuchando un instrumento que posee mucha importancia. Como los payasos, los flautistas de pico tienen que establecer un orden correcto en sus prioridades.❑

Entrevista y transcripción, Paul Richardson, Oxford, marzo de 1996

REFLEXIONES (CASI EN FORMA DE PREGUNTA) SOBRE LAS FLAUTAS EN LA EDAD MEDIA

CAPITULO PRIMERO: ¿QUÉ ERA LA AJABEBA?[1]

Antonio Torralba

Siempre me ha parecido curioso que en los trabajos sobre el tema publicados en España se considerara la ajabeba[2] como una flauta travesera. En la mayoría de los casos no se razona siquiera el porqué. Ello arranca probablemente de la obra de José María Lamaña, concretamente de un artículo escrito en 1969[3]. Desde entonces la bibliografía repite este (a mi juicio) error[4], que, seguramente, se debe a la rutina y también a la comodidad mental que supone asignar a los dos instrumentos tan conocidos después (la flauta dulce y la travesera[5]) la pareja terminológica *flauta y ajabeba*.

Sin embargo, los datos parecen apuntar a que la ajabeba era una flauta del tipo de los actuales *nay*[6] (árabe, persa y turco), *kaval*[7] búlgaro, de la actual *qasba*[8] del Magreb... y, lógicamente, del tipo de los que hoy se siguen llamando *sabbaba* en la música de los drusos y en la kurda, por ejemplo. Es decir, que se trataba de una simple caña[9], con un número variable de agujeros[10] y abierta por los dos extremos, uno de los cuales, algo afilado, se utilizaba como embocadura (soplando de forma oblicua).

En efecto, como leemos en la casi única excepción bibliográfica, la flauta travesera que se ve en las miniaturas de las Cantigas "no es la axabeba morisca, como han creído algunos autores, puesto que ésta era una flauta vertical, sino la flauta que nos llega del continente europeo en el siglo XIII, procedente de Bizancio"[11].

He dicho "casi única excepción" porque, en el *Emporio Científico e Histórico de Organografía Musical Antigua Española* (1901)[12], Felipe Pedrell escribe que la palabra *axabeba* (y sus variantes) recuerda "la **gosba** o **güesba** usada todavía por los árabes del África septentrional y cuyo tubo, formado por dos tallos de caña, tiene la longitud de la **flauta travesera** europea". Continúa hablando de las dos variantes del instrumento existentes en Marruecos y Túnez, y concluye con un error: "Se tocan por medio de un silbato, como la antigua **flauta de punta** europea"[13].

Acertaba, no obstante, Pedrell en que se trataba no de una flauta travesera, sino de una flauta árabe. Me propongo abundar un poco en esa hipótesis, pidiendo a los lectores de la revista que me ayuden y corrijan en un tema tan complejo. Adelanto que la hipótesis tiene un argumento muy fuerte en contra: no hay, que yo sepa, iconografía medieval clara

Fig. 1. Aquí vemos a Abd al Hamid Hmaui tocando un *nay* árabe en do. Se trata, como podemos ver, de una caña con nueve nudos. La embocadura es un simple afilamiento de uno de los extremos. Coincidiendo con el primer nudo hay un extrechamiento en el interior. Es decir, la caña se ha vaciado por completo salvo una parte de la médula correspondiente a ese primer nudo. El sonido se produce dirigiendo con los labios el chorro de aire contra una de las paredes afiladas de la embocadura. Me aseguraré de que queda claro. Tomemos una flauta dulce y quitémosle la cabeza; llevemos el resto del instrumento a la boca adoptando una postura parecida a la que puede verse en la foto. Con la comisura derecha de nuestros labios tapamos la práctica totalidad del diametro del tubo y, colocando los labios en una posición un poco más abierta de la que adoptaríamos para silbar, dirigimos el aire contra la pared libre del tubo.

que muestre un instrumento tipo *nay*[14], aunque no hay que olvidar que los problemas para deducir aspectos relativos a la embocadura y

Fig. 2. Éste es un *nay* turco, seguramente en sol. Se nota que a Murat Salim Tokaç (que tiene las manos grandes) le cuesta tapar el agujero correspondiente al pulgar de su mano derecha (por cierto, así suelen tocar los turcos: con la derecha arriba) y se ve obligado a tapar los restantes agujeros con las segundas falanges. Puede verse el *basparé*, pieza de ébano, cuerno o plástico que se inserta en el extremo superior del *nay*.

técnica de soplo en los aerófonos de la Edad Media son a veces enormes. Alguno de los que se ven tocados de forma un poco oblicua[15], sin que se aprecie el bisel, podría ser una ajabeba.

La palabra, en eso coinciden todos, proviene del árabe *sabbaba* ('joven', 'nueva'), según parece, habiendo pasado por el estadio intermedio *arabebbah*.

Aunque la confusión sobre las características organológicas del instrumento es grande[16], parece que en los pocos ambientes[17] en que el término continúa usándose alude a una flauta, generalmente en caña, y que responde a lo que venimos llamando tipología del *nay*.

Ramón Andrés rastrea toda una serie de citas del término (el cual, como escribe Pedrell, es "mencionado a cada paso en el Romancero morisco"[18]) que llegan hasta el *Diccionario de Autoridades* de 1739, que lo refiere como un registro de órgano "que se reduce a una flauta, que usan los moriscos, con [la] que imitan el órgano, en el cual sólo ha quedado su uso"[19]. Ese "en el cual sólo ha quedado su uso" no tendría sentido si la ajabeba fuera una flauta travesera. Sebastián de Covarrubias, en 1611, describe el vocablo *xabeba* como "cierta forma de flauta morisca"[20]. Una letrilla sacra de Góngora dice:

> Baila, Mahamu, baila,
> falala faila,
> taña el zambra la xabeba,
> falala faila[21]

Yéndonos atrás, las primeras citas son seguramente las de los libros de *Cuenta de entrada y gasto* del rey D. Sancho IV el Bravo (fines del siglo XIII) que menciona, entre otros, Pedrell[22]. Luego, están las recogidas por Ramón Menéndez Pidal[23] en los documentos y la literatura del siglo XIV. Son famosas las del Poema de Alfonso XI (1328), donde leemos "la exabeba morisca"[24] y la del Libro de Buen Amor (1330); en la famosa enumeración de instrumentos podemos leer: "dulcema e axabeba"[25].

No son las únicas, desde luego. Hay, por ejemplo, otra especialmente sugerente. Hallándose Alfonso IV de Aragón en Valencia convaleciente de una enfermedad, el 19 de octubre de 1329, escribía a don Yussef de Écija, almojarife mayor de Alfonso XI de Castilla, y, después de darle noticias de su salud, añade: "e porque querríamos tomar algún placer con aquellos joglares del rey de Castiella que eran en Taraçona, el uno que tocaba la xabeba et el otro el meo canón, vos rogamos que qui[sies]sedes quel dito rey nos envie los ditos joglares, et gradecer vos lo hemos mucho"[26].

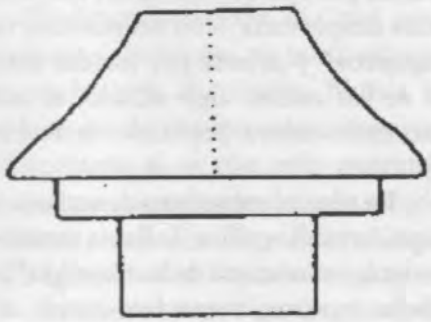


Fig. 3. Silueta del *basparé* de un *nay* turco.

Otras citas más añade Menéndez Pidal. Y también algunas hemos leído recogidas por Adolfo Salazar[27]. Todas tienen algo en común: el instrumento siempre aparece en manos de juglares moros. De la cita del *Diccionario de Autoridades* deducimos también que la ajabeba desaparece como instrumento tras la expulsión de los moriscos. De algunas referencias documentales podemos inferir además (y así lo resalta Menéndez Pidal) que el instrumento (como el rabel o el medio canon) produce en los cristianos una especie de fascinación por lo exótico.

Pues bien, si el mundo árabe ha desconocido siempre la flauta travesera[28], ¿por qué deducir que la ajabeba lo era? Hay además una contradicción que se observa, por ejemplo, en el, por otro lado magnífico, diccionario de Ramón Andrés. Tanto en los artículos "Ajabeba" como en "Flauta travesera" se nos habla de que nuestro instrumento era una flauta travesera, pero, sin dar más datos, se nos dice que no influyó en la formación de la travesera renacentista, ya que ésta es fruto de la evolución del instrumento que llego de Bizancio a toda Europa a partir del siglo XI.

Fig. 4. Esta foto me resulta desconcertante. Parece verse un bisel en la flauta de este "ejecutante de shabbabah" de Marrakesh (*The New Grove...* Tomo 1, p. 536). Esa característica se contradice con la descripción que el texto hace en varios lugares.

En fin, soy consciente de que este escrito no aporta argumentos definitivos en pro de lo que defiende. Sí me parece, no obstante, que tienen mayor peso que los que pueden argüirse en defensa de la adscripción de la ajabeba a la tipología de la flauta travesera.

Nuestra Edad Media fue, lo han dicho grandes sabios, una Edad Media *matizada*. Ese singular *matiz*, aportado por la presencia del Islam en el solar hispano durante ocho siglos (y luego, de forma debilitada, hasta el siglo XVII), provocó realidades (todo lo que engloba el término *mudéjar*) que han de tenerse en cuenta al abordar cualquier campo. Es cómodo pensar que las flautas históricas o son dulces o son traveseras, pero ello, seguramente, no es cierto, "ca esta nuestra Estoria de las Espannas" -parafraseando al Rey Sabio en su *Primera crónica general*- no debe olvidar el explicarse desde fuentes "tan bien de moros como de cristianos, et aun de judíos si y acaesciese en qué".

Notas

[1] Lo que sigue no es propiamente el resultado de una investigación. Más bien, como reza el título, se trata de una reflexión en voz alta y de una petición de ayuda, mediante la invitación al debate, a los lectores de la revista.

[2] o *ajabera, ayabeba, caxabeba, exababa, exabeba, exabera, exaveva, xabeba, xabega, xabela, xabeta*. De todas estas formas aparece, según informa Ramón ANDRÉS, *Diccionario de instrumentos musicales. De Píndaro a J. S. Bach*. Barcelona, 1995, p. 3.

[3] José María LAMAÑA, "Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona" en *Miscellanea Barcinonensia* XXI-XXII. Barcelona, 1969, p. 65.

[4] Así lo vemos, por citar sólo unos ejemplos, en el libro cit. de Ramón ANDRÉS; en María del Carmen GÓMEZ MUNTANÉ, *La música en la Casa Real Catalano-Aragonesa. 1336-1432*. Barcelona, 1979, p. 81; en Ismael FERNANDEZ DE LA CUESTA, *Historia de la música española. I. Desde los orígenes hasta el "ars nova"*. Madrid, 1983, p. 347; en Jordi BALLESTER I GIBERT, "Retablos marianos tardomedievales con ángeles músicos procedentes del antiguo reino de Aragón. Catálogo" en *Revista de Musicología*. Vol. XIII, n. 1. Madrid, 1990, p. 198.

[5] En el Diccionario cit. de Ramón ANDRÉS leemos: "Generalmente, los textos medievales castellanos son explícitos a la hora de diferenciar ambos ejemplares, quedando la palabra *flauta* para el modelo recto y la *ajabeba* -la *traversienne* de Machaut- para el oblicuo" p. 3. Por cierto, el llamar *oblicua* a la flauta travesera me parece muy confuso. Más clarificadora es la terminología, en la línea que observamos en los autores de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, que reserva ese adjetivo para los instrumentos tipo *nay*, el adjetivo *recto* para los del tipo de la flauta dulce y el *transversal* o también *horizontal* para la flauta travesera.

[6] No podemos entrar en detalle sobre este instrumento apasionante. Su antigüedad se cuenta por milenios. La variedad de sus tamaños oscila entre los 20 y los 120 cms. aproximadamente. Las variantes árabe, turca y persa difieren en detalles de matiz. Los turcos emplean una especie de boquilla en forma de seta cortada llamada *basparé* y, en general, gustan de *nays* más largos. Los persas utilizan una técnica de soplo llamada dental que se desarrolló

hace dos siglos: colocan el filo del *nay* entre los dos incisivos superiores, a veces incluso rompiendo uno de ellos (¡eso es amor a un instrumento!) si el músico los tiene muy juntos, y dirigen hacia él el aire con la lengua.

[7] El *kaval* tiene una disposición de agujeros más propensa a producir una escala diatónica, a diferencia del *nay* que tiende a producir una escala cromática. Además, no suele ser de caña sino de madera torneada.

[8] Instrumento popular con afinaciones muy variadas que se toca mucho en las regiones fronterizas entre Argelia y Marruecos. Es, en cierto modo, menos refinado que el *nay*, ya que la médula de la caña se vacia totalmente, no existiendo el estrechamiendo del primer nudo cerca de la embocadura característico de los instrumentos cultos.

[9] Esto es una forma de simplificar, ya que existen reglas precisas sobre tamaños y proporciones, número de nudos de la caña, etc, etc.

[10] El *nay* clásico árabe y turco tiene siete agujeros: seis por delante y uno por detrás para el pulgar de la mano que se coloca arriba. El *nay* persa tiene cinco agujeros. La *qasba* marroquí tiene seis.

[11] María del Rosario ÁLVAREZ, "Los instrumentos en los códices alfonsinos: su tipología, su uso y su origen. Algunos problemas iconográficos" en *Revista de Musicología*. Vol. X, n. 1. Madrid, 1987. pp. 82-83. Lamentablemente, que yo sepa, esta investigadora, cuyos trabajos creo que se han centrado más en los cordófonos, no ha dado más detalles ni argumentos sobre el tema.

[12] Cito por una edición facsímil hecha en Valencia en 1994.

[13] *Ob. cit.* p. 59.

[14] Sorprende, por ejemplo, su ausencia en las miniaturas de las Cantigas, a pesar de que no es el único instrumento *oriental* que falta en ese ingente repertorio. Rosario ALVAREZ ("Los instrumentos musicales de Al-Andalus en la iconografía medieval cristiana" en Poesía y música al Sur de Al-Andalus. Sevilla y Granada, 1995. p. 113) hace un recuento: "no se incluyen los dos tipos de panderos que ya hemos observado en otros lugares, los címbalos árabes en forma de cazoleta con mango, los tambores, la *axabeba* o flauta vertical de tubo torneado, las *naqqaras* o pequeños timbales, etc".

[15] Por cierto, así aparece casi siempre la flauta de pico en el arte europeo. Pero esto quizá se deba a razones de carácter técnico-pictórico (mostrar la cara con mayor claridad) y no a motivos de otra índole.

[16] No comprendo por qué habla Rosario ÁLVAREZ (ver nota 14) de *tubo torneado*. Más aún me sorprende ver en el artículo colectivo "Arab Music" en *The New Grove*... Vol. 1, pp. 536-7 a un *Shabbabah player* tocando en Marrakesh una pequeña flauta en la que parece verse un bisel, cuando luego se señala en otros lugares que la embocadura es del tipo del *nay*. De todas formas, he detectado otros varios errores e incongruencias en los artículos dedicados a este tema en el prestigioso diccionario.

[17] En *The New Grove Dictionary*... se menciona la *sabbaba* (transcrita *shabbabah*) al hablar de la música drusa (artículo "Druze music"), donde sólo se la define como "an end-blown flute known as a *minjayrah* among Lebanese Druzes and *shabbabah* among Israeli Druzes; it is made from reed or metal pipe and usually has five or six fingerholes" (Vol. 5, p. 655); en el artículo "Kurdish music" (ahí se identifica con el *nay* y se señala que es llamada también *balur*) y en el ya mencionado artículo "Arab Music", donde, como ya he comentado, se remite a una fotografía que muestra una flauta del tamaño de una soprano renacentista y en la que parece apreciarse un bisel. El texto se limita a decir escuetamente que hay un tipo pequeño de flauta llamado *shabbabah*.

[18] *Ob. cit.* p. 59.

[19] *Ob. cit.* p. 3.

[20] Idem.

[21] Citada también por Ramón ANDRÉS (*Ob. cit*), quien a su vez la recoge de la *Historia de Sevilla* de Alphonso Morgado.

[22] *Ob. cit.* p. 119.

[23] *Poesía juglaresca y juglares*. Madrid, 1942. Cito por la séptima edición de 1975.

[24] p. 41.

[25] Idem.

[26] p. 70.

[27] Por ejemplo, en *La música de España. Desde las Cuevas Prehistóricas hasta el siglo XVI*. Madrid, 1953. En la p. 155 menciona cómo en la *Crónica* de don Pero Niño, que es del tiempo de Enrique III, se cuenta que, yendo el caballero un día a Algeciras, vienen moros que le regalan con "muchos solazes de vayles, e de añafiles e xabebas e otros instrumentos". También recoge referencias al instrumento en el Norte de la Península (ver p. 154).

[28] Reparemos en que no existen traveseras en todo el Oriente Medio hasta llegar a Pakistán y los países del subcontinente indio. Y, por supuesto, tampoco las hay en el Magreb. ❑

Tarifas de publicidad en la REVISTA DE FLAUTA DE PICO

contraportada	6000 Ptas.
página entera	4000 Ptas.
1/2 página	2800 Ptas.
1/4 de página	1400 Ptas.

NOTICIAS

INTERCAMBIOS

El Sr. M. Mirocourt ofrece un intercambio entre los miembros del *Ensemble* de flautas que dirige en Lyon (Francia) y grupos similares en España. Su grupo reúne entre 25 y 30 flautistas de edades comprendidas entre los 12 y los 25 años. El intercambio incluiría conciertos y alojamiento en casa de los flautistas. Para más información, contactar con M. Mirocourt, Association Musique-Amitie, 7 rue Henry IV, 69002 Lyon, Francia. Tel. 78427741, fax 78378407.

CURSOS

Cursos de Pedro Memelsdorff en Bolonia:

- **17-20 de enero, 1997.** Johannes Ciconia y la polifonía en Padua en torno a 1400. Con nuevas noticias sobre Ciconia, quizá el más asombroso, un compositor al mismo tiempo tradicional y revolucionario del final de la Edad Media.
- **6-9 de marzo, 1997.** Disminuciones antes de 1400. Temas:
  - Tablaturas y fuentes teóricas sobre disminuciones, 1350-1400.
  - Composición e improvisación de disminuciones en *ballate*, madrigales e *istampite*.
  - Disminuciones en polifonía instrumental y mixta.
  - Material: Codex Faenza, Codex Robertsbridge, Antonio da Leno, Petrus dictus de Palma Ociosa, Goschalcus.

Precios: 250.000 Lit. flautistas activos; 180.000 Lit. acompañantes u otros instrumentistas activos; 120.000 Lit. oyentes. La inscripción y el pago se debe realizar al menos con un mes de antelación. Información: via Guido Reni, 3, Bologna, Italia.

Escuela Popular de Música y Danza de Madrid, Seminarios de Música Antigua, 8 y 9 de febrero. El profesor de flauta es Fernando Paz. c/ Trafalgar, 22 bajo. 28010 Madrid. Tel. y fax 91-4475682.

***"Casares Early Music Week".* 23-30 marzo 1997.** Curso dirigido especialmente a cantantes de coro, también habrá un grupo de instrumentistas de viento. El programa incluye obras de Victoria, Tallis, Anchieta y Guerrero. Se celebrará en la localidad de Casares (Málaga). Director: Ian Harrison. El precio es de £220, incluyendo comidas pero no alojamiento. Para más información contactar con Andrew van der Beek. Cantax House, Lacock, Chippenham, Wiltshire SN15 2JZ, Reino Unido. Tel. y fax 44-1249-730468.

X Curso Internacional de Música Antiga, del 31 de marzo al 6 de abril 1997, en Oporto. Profesor de flauta: Peter Holstlag. El precio como alumno activo es de 25.000 Escudos. Más información: Sofia de Mendia, Academia de Música Antiga de Lisboa, rua Ricardo Espírito Santo, 3-1° esq. 1200 Lisboa, Portugal.Tel. y fax 351.1.607724, e-mail: musicantiga@mail.telepac.pt

CONFERENCIAS

Joan Izquierdo se ofrece para dar una conferencia-concierto sobre "La flauta tenor armónica" (la flauta de Helder). Interesados, contactar con: Joan Izquierdo, Can Jan. Barri de la Riera. Samalús. 08530 Barcelona. Tel. y fax. 93-8710492.

Actividades de la Comisión de Vanguardia de la "Associació Musical Bloc":

5 de abril, "El minimalismo en la música para conjunto de flautas", charla a cargo de Joan Izquierdo.

19 de abril, "La música del siglo xx vista por los escritores", charla a cargo de Jordi Colomer.

10 de mayo, "Louis Andriessen y la flauta de pico", charla a cargo de Joan Izquierdo.

Todas las charlas se realizarán en la galería "Espai Blanc", c/ Antic de Sant Joan, 1, Barcelona (zona de Born) a partir de las 18h.

INSTRUMENTOS

El fabricante Philippe Bolton mostrará sus flautas en el Conservatorio de Sevilla el día 11 de marzo de 1997. Interesados en aprovechar su presencia en España, contactar con Alain Polak, c/ París, 201, 1°. 08036 Barcelona. Tel. 93-2097428, fax 93-2020910.

CONCIERTOS

16 de enero, iglesia de Sta. Marina, Córdoba, 18:00 h. Grupo Cinco Siglos, Antonio Torralba, flauta de pico, *Músicas de la España mudéjar*

20, 21, 22 y 23 de enero, escuelas primarias de Girona, audiciones escolares a cargo de Joan Izquierdo

23 de enero, iglesia de San Felipe Neri, Sevilla, 20:30h, Cuarteto Istabba (Vicente Parrilla López, Francisco Juárez Salas, Patricia Fernández Muñoz y Jesús Fernández Baena)

24 de enero, L'Estargit, Verges y Torroella de Montgri (Baix Empordà, prov. de Girona), ibid. 20-23 de enero

26 de enero, Centre de lectura de Reus (Baix Casmp, prov. de Tarragona), Quartet de bec "Frullato" (Jordi Argelaga, Joan Izquierdo, Andreu Roca, María Jesús Udina), obras de Karel von Steenhoven, Pep Pascual, Antonio Vivaldi, David Padrós, David del Puerto, Arvo Pärt e Igor Stravinsky

27 de enero, La Garriga (Vallès Oriental, prov. de Barcelona), ibid. 20-23 de enero
28 y 29 de enero, Castellar del Vallès (Vallès Occidental, prov. de Barcelona), ibid. 20-23 de enero
30 y 31 de enero, Olot (Garrotxa, prov. de Girona), ibid. 20-23 de enero
3, 4, 5 y 6 de febrero, Cornellà de Llobregat (Baix Llobregat, prov. de Barcelona), ibid. 20-23 de enero
7 de febrero, Reus (Baix Camp, prov. de Tarragona), ibid. 20-23 de enero
28 de febrero, Asociación Filarmónica de Almería, Almería, 20:00 h. GRUPO CINCO SIGLOS, Antonio Torralba, flauta de pico, *Danzas de la Edad Media*
1 al 8 de marzo, gira por capitales gallegas, SPECULUM MUSICAE (Ernesto Schmied y Fernando Paz)
19 de abril, Salamanca, QUARTET DE BEC "FRULLATO" (Jordi Argelaga, Joan Izquierdo, Andreu Roca, María Jesús Udina), obras de David del Puerto, Arvo Pärt, Stockhausen, Pep Pascual, David Padrós, Bruno Giner (K-AK, estreno) e Igor Stravinsky
20 de abril, Segovia, ibid 19 de abril

PARTITURAS

Reseñadas en TIBIA 4/96

G. Sammartini, *Sonata en Mib M. Op. 1 nº 3b* para dos altos y b.c. Heinrichshofen N 2318 (DM 19,-)
W. Byrd, *Piezas del Fitzwilliam Virginal Book Vol. 4: Pavana & Galliarda en Do m. y Fantasia en Do M.* para cuarteto de flautas [arreglo de M. Nitz]. Heinrichshofen N 2261 (DM 20,-)
W. Byrd, J. Munday, *Piezas del Fitzwilliam Virginal Book Vol. 3* para cuarteto de flautas [arreglo de M. Nitz]. Heinrichshofen N 2260 (DM 18,-)
S. Sieg, *pina ya pala* para tres flautas (A/T/B). Moeck Nr. 1570 (DM 24,-)
A. Falconieri, *Tänze* para flauta soprano y b.c. Musikverlag Pan, pan 882 (DM 19,-)
G. Valentini, *Sonata per Tabula* para 3 flautas, 2 violines, 3 violas y b.c. [Musik des 17. Jhs., Band IV]. Musikverlag Alfred Coppenrath (DM 13,-)
J.H. Schmelzer, *Sonata à doi chori* para 3 (4) flautas, fagot, 2 violines, 3 violas y b.c. [Musik des 17. Jhs., Band VI]. Musikverlag Alfred Coppenrath (DM 12,-)
Maestro desconocido, *Sonata à 5* para 2 flautas, 2 violines, viola, violonchelo y b.c. [Musik des 17. Jhs., Band VII]. Musikverlag Alfred Coppenrath (DM 12,-)
J.C.F. Fischer, *9 Stücke* para trío de flautas (S/A/T). Heinrichshofen N 2262 (DM 9,-)
J.S. Bach, *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach (1725)* para flautas soprano y alto. Heinrichshofen N 2264 (DM 16,-)
Auf der Mauer... ...auf der Lauer, piezas para dos flautas alto [arreglos de H.J. Teschner]. Heinrichshofen N 2365 (DM 12,-)
Auf der Mauer... ...auf der Lauer, piezas para dos flautas soprano y una alto [arreglos de H.J. Teschner]. Heinrichshofen N 2366
R. Shchedrin, *Echos* para órgano y flauta sopranino. Schott ED 8415 (DM 24,-)
H.G. Petri, *Zwei Sonaten* para flata soprano sola. Musikverlag Pan (DM 18,-)
H.J. Teschner, *Tango Valentino* para tres flautas (S/S/A). Moeck Nr. 1569 (DM 20,-)
T. Jakob, *Fixe Idee* para dos flautas. Moeck Nr. 1571 (DM 14,-)
P. Rose, *Bass Burner* para un flautista (flautas bajo y alto y tam-tam). Carus-Verlag CV 11.601 (DM 12,90,-)
H.-M. Linde, *3 Miniaturen* para flauta y piano. Heinrichshofen N 2357 (DM 14,-)
A. Kern, *Suite en Re M.* para flauta y piano. aka-Musikverlag aka 3.723
G. Braun, *pKdTs - oder: die Einsamkeit des Flötenspielers* para flauta tenor. Flautando Edition FE A - 023
U. Büruck, *Fünf vertraümte kleine Duos* para flautas soprano. Flautando Edition FE A - 024
K. Seckiger, *Sonatina Pastorale* (Música de Navidad) para flauta alto y piano. Heinrichshofen N 2379
J.-C. Veilhan, *Einführungsüdungen* para flauta soprano. Alphonse Leduc 29.019
Mr. Braun, *6 Sonaten Op. 4* (Sonatas 1 a 3) para dos flautas. Robert Lienau Musikverlag 40150
idem. (Sonatas 4 a 6) para dos flautas. Robert Lienau Musikverlag 40160
Chr. Martini, *La Luna* para flauta sola. Mieroprint EM 1056
M. Maute, *La Finette / Le Danseur* para flautas alto y bajo. Mieroprint EM 1054
D.N. Sarri, *Concerto XI en La m.* para flauta alto, 2 violines, viola y b.c. Mieroprint EM 2050
W. Szalonek, *Haupt der Medusa I*, para 1-3 flautas. Moeck ne. 1559
Quartettsätze nach Stücken von J. Haydn, para cuarteto de flautas. Moeck nr. 2131
G.Ph. Telemann, *Concerto Polonais* para cuarteto de flautas. Noetzel Edition N 3895
Weihnachten zu zweit para flautas soprano y alto (guitarra o inst. armónico ad. lib.). Noetzel Edition N 3769
E. Davidsson, *Duette und Trios* para flautas. Ed. Tonar & Steinar ISBN 9979-889-19-5
R. Bierwald, *Suite* para flauta y viola. Musikverlag Zimmermann 30580
J.B. Boismortier, *Konzert a-Moll* para 3 flautas traveseras y flauta alto en sol. Musikverlag Zimmermann 30400
J.S. Bach, *Four Chorals* para cuarteto de flautas (S/A/T/B). Goodmusic Code 4300

D. Bousted, *Four Pieces* para dos flautas. Goodmusic Code 4170
D. Bousted, *Pieces for Dorothy (Part I & II)* para dos flautas (S y A) y clave. Goodmusic Code 4310 y 4311
D. Bousted, *This is Hell* para dos flautas. Goodmusic Code 4169
D. Bousted, *Three Virtuosic Pieces* para dos flautas. Goodmusic Code 4299
Ch. Widor, *Toccata* para 6 flautas. Goodmusic Code 4312
M. Friederich, *Florin Dixie / Trewince Stomp* para dos flautas. Moeck ZfS 685
G. Frescobaldi, *Zwei Ricercari* para cuatro flautas [arreglo de I. Hechler]. Moeck ZfS 683/684
R. Garcia, *Force 12*, Corus I: A A T T B, Corus II: Sno. S A A, Corus III: T T B B, grupo de perc. ad lib. Moeck Nr. 2814

Reseñadas en *The Recorder Magazine* (sept. 96)

H. Brunner, *Harry Line* y *Take Five* para cuarteto de flautas. Universal Edition 30256 (£7.95)
V. Fortin, *Declarations of love to the Bass Recorder*, 4 piezas para flauta bajo y guitarra. Universal Edition 38213 (£7.95)
T. Vitali, *Ciaconna in G*, para flauta y b.c. [arreglo de Ch. Devroop]. Universal Edition 30210 (£9.50)
W. de Fesch, *Six Sonatas Op. 9* para dos flautas. Universal Edition 30249
Ch. Ball, *5 Contrasts* para tres flautas (SAT) ??
Ch. Ball, *Suite: Country Fairs* para cuarteto de flautas (SSAT) ??
G.F. Händel, *3 Suites* para cuarteto de flautas [arreglo de R.J. Autenrieth]. Moeck nos. 2128, 2129 y 2130
H.M. Linde, *Basel Recorder Book: Solos for the Recorder* (para S, A, T y B). Schott ED 8250 (£12.00)

DISCOS

BACH, J.S., Cantatas Vol. 5; Cantata BWV 18, etc. AMERICAN BACH SOLOISTS, Dir. J. Thomas. Koch International Classics 37332-2 [Gramophone, septiembre 1996]

BACH, J.S., Cantatas Vol. III, Cantatas BWV 161, 208, etc. Solistas vocales, AMSTERDAM BAROQUE ORCHESTRA & CHOIR; Marion Verbruggen y Reine Marie Verhagen, flautas de pico; Dir. T. Koopman. Erato 0630-14336-2, grabado en septiembre de 1995, DDD, (3 CD's: 70'13", 61'43", 63'28")

BACH, J.S., Cantatas Vol. III, Cantata BWV 182, etc. Solistas vocales, BACH COLLEGIUM JAPAN, Dir. M. Suzuki. Bis CD-791, grabado en 1966, 79'09", DDD [Diapason, diciembre 1996]

BACH, J.S., Cantatas; Cantata BWV 122, etc. COLLEGIUM VOCALE, Ph. Herreweghe. Harmonia Mundi, HMC901594 [Gramophone, octubre 1996]

BACH, J.S., Conciertos de Brandeburgo, nos 2 y 4, etc. BRANDENBURG CONSORT, dir. R. Goodman. Hyperion CDD22001 (2 Cd's) [Gramophone, octubre 1996]

BACH, J.S., Conciertos de Brandeburgo, nos 2 y 4, etc. CONCENTUS MUSICUS WIEN, N. Harnoncourt. Teldec 450997984/5-2 (2 Cd's) [Gramophone, noviembre 1996]

TELEMANN, Essercizii Musici. CAMERATA KÖLN: Michael Schneider, flauta de pico, etc. Deutsche Harmonia Mundi 0547277361-2, (4 CD's, TT 3h. 55'57"), grabado entre 1994 y 1955, DDD [Diapason, diciembre 1996]

TELEMANN, Sonatas para flauta de pico. TRIO PASSAGGIO: Matthias Maute, flauta de pico; N. Kunst, fagot; P. Dirksen, órgano y clave. Vanguard Classics 99146, grabado en 1994. 71'56", DDD [TIBIA, 4/96]

TELEMANN, Obras de cámara para flauta de pico y otros instrumentos. ENSEMBLE FITZWILLIAM: Jean-Pierre Nicolas, flauta de pico; P. Dombrecht, oboe; E. Gatti, violín y otros. Astrée E 8561 [American Recorder, septiembre 1996]

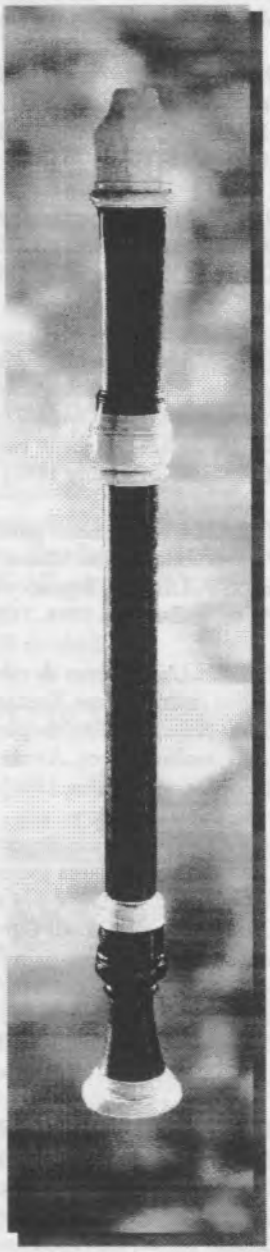
VIVALDI, Intégrale des concertos pour piccolo, Conciertos para flauta sopranino y orquesta en Do M. RV 443, en Do M. RV 444 y en La m. RV 445; Concierto en Re M. «Il Gardellino» Op. 10 nº 3 para sopranino; Concierto para flauta alto en Do m. RV 441; Sammartini, Concierto en Fa M. para flauta soprano. Charles Limousse, flauta de pico; etc. Ama Deus Production DRB AMP 116, grabado en 1995, 62'31" [Diapason, septiembre 1996]

EN ATTENDANT. L'art de la citation dans l'Italie des Visconti, 1380-1410. Obras de Filipoctus de Caserta, *En attendant*; Conradus de Pistoria, *Se doulz espour, Veri almi pastoris*; Anthonello de Caserta, *Dame d'onour, Notes pour moi ceste ballade*; Bartolomeus de Bononia, *Arte psalentes*; Johannes de Janua, *Une dame requis*; Johannes Ciconia, *Sus un'fontayne*. MALA PUNICA: Pedro Memelsdorff, flauta; Kees Boeke, flauta y viela; Sv. Fomina, viela; Chr. Deslignes, organetto; K.-E. Schröder, laúd; V. Visconti, arpa; J. Feldman, S. Lutzenberger, Cl. Ansermet y G. Maletto, voz. Arcana A23. Grabado en junio de 1995. 53'05", DDD

SONGS AND DANCES OF THE RENAISSANCE & BAROQUE. MINSTRELSY: David Livingstone, flauta de pico; C. Hofstad-Lee, soprano; violín y laúd. Lyrichord LEMS 8018 [American Recorder, septiembre 1996]

VIENI O CARA. MINSTRELSY: David Livingstone,

Flautas dulces en estilo barroco



Ralf Ehlert

Maestro en construcción de flautas dulces

Gartenkamp 6
D-29229 Celle

Tel: +049 (05141) 93 01 81
Fax: 93 00 81

flauta de pico; C. Hofstad-Lee, soprano; violín y laúd. Lyrichord LEMS 8023 [American Recorder, septiembre 1996]

IL CIMENTO. Obras de Antonii, Rognoni, Leoni, Guerreri, Lonati, Farina, Uccellini. Christina Hollmann, flauta de pico; órgano. MDG Scene 605 0553-2, distr. por Koch [American Recorder, septiembre 1996]

MUSIK UM 1600. Obras de Frescobaldi, Schob, Castello, Picchi, Fontana, Scmelzer, Rossi, Cesare y Uccellini. UN' ANIMA CANTAVA: Stefan Schrader, flauta de pico; D. Reimers, trombón; B. Röllecke, órgano. Grabado en 1994, pedidos al propio grupo [TIBIA, 3/96]

CAPELLA CERVANTINA. Obras de G.P. Cima, Sonata a tre y Castello, Sonata nº 3, etc. CAPELLA CERVANTINA: Horacio Franco, flauta de pico; O. Gouk, violín; J. Suárez, órgano. Quindecim Recordings, grabado en México en 1994, 53'22", DDD

RECORDER CONCERTOS.Vivaldi, Concierto Op. 10, Sammartini, Concierto en Fa M. Michala Petri, flauta de pico; MOSCOW VIRTUOSI, Dir. V. Spivakov. RCA Victor 09026 68543-2 [Gramophone, diciembre 1996]

HÄNDEL, TELEMANN, WEISS. Myriam Eichberger, flauta de pico; J. Held, laúd. Ambitus Musikproduktion 97 929 [TIBIA, 4/96]

L'AIR DU TEMPS. Obras de Händel, Coocke, Vivaldi, Werdin, Telemann, Dufour. ENSEMBLE DE FLÛTE A BEC. Musique-Amitié [TIBIA, 3/96]

GESTURE. Obras de Pollmann. Ulrich Pollmann, flauta de pico; W. Kirschbaum, piano. Fono Schallplatten NGM 011 [TIBIA, 4/96]

PERCIEVING THE WIND, temas de películas, melodías taiwanesas, tópicos de la música antigua. Minchung Wu, flauta de pico con sintetizadores. Elite Crossover El-5100. Pedidos al intérprete [American Recorder, septiembre 1996]

VON PARIS NACH WIEN. Obras de Rameau, Couperin, Muffat, Abel, Haydn, Chopin, Schubert y Satie. DUO CAPRICE: Matthias Maute, flauta de pico; M. Spengler, viola da gamba. Antes Bella Musica BM-CD 31.9063 [American Recorder, septiembre 1996]

NEW MUSIC FOR EARLY INSTRUMENTS. Incluye *Alleluia to the Heart of Stone* de R. Felciano, interpretada por Fr. Bruggen; tres *Aphorisms* de R. Strizich, interpretadas por E. Legêne y *Fastasia* también de Strizich, para cuarteto de flautas (F. Blaker, V. Boeckman, J. Linsenberg y E. Legêne). Musical Heritage Society 513988A [American Recorder, septiembre 1996]

RESEÑAS Y CRÍTICAS

REVISTAS

AMERICAN RECORDER, Vol. XXXVII, nº 4, septiembre 1996. Editor, Benjamin S. Dunham. 40 pp.

El *Blues* es el eje de este número de la revista americana. Encontramos un artículo explicando la historia de este género musical y cómo empezar a abordarlo. David Lasocki entrevista a Scott Reis, que pertenece simultáneamente a un grupo de música antigua y otro de música folk, blues, etc.

Pete Rose analiza en un interesante artículo hasta qué punto se acerca la flauta armónica de Helder al ideal de flauta de pico para música del s. XX.

La revista se completa con reseñas y críticas de partituras, discos y libros; además de un breve artículo de Frances Blaker sobre la articulación en la flauta de pico.— BÁRBARA SELA ANDRÉS

THE RECORDER MAGAZINE, Vol. 16 nº 3, septiembre 1996. Editor, Andrew Mayes. 44 pp.

Abre la revista un catálogo y descripción de las obras para flauta de pico de Michael Ball (Salford, Reino Unido, 1946).

Peter Bowman continúa su estudio de los programas de examen ingleses. En este artículo analiza la forma de enseñar a principiantes (niños) y el material existente para este fin.

El artículo más interesante, a mi juicio, es el de Alec Loretto, titulado "Construye tu propia flauta de pico". En él, el veterano constructor explica minuciosamente los pasos a seguir para poder fabricar una particular flauta de sección cuadrada (para evitar el uso de herramientas de difícil acceso, como tornos) en Do a 440 Hz. Como bien aclara al principio del artículo, el autor asume que aquellos que pretendan construir la flauta poseen las habilidades básicas del manejo de la madera y de lectura de planos. Así, la mayoría de nosotros no seremos capaces de construir efectivamente el instrumento. Sin embargo, dejando a un lado su utilidad práctica, leer el artículo y mirar los planos puede ampliar enormemente nuestro conocimiento sobre la construcción y el funcionamiento de la flauta de pico.

La entrevista está dedicada al TRIO TAGARELLA (tres flautas de pico), y encontramos muchísimas reseñas y críticas de discos, partituras, conciertos, cursos, *software*, etc.— BÁRBARA SELA ANDRÉS

TIBIA, Vol. XXI/3, 1996. Editor, Dr. Hermann Moeck. 80 pp.

En este número los siguientes artículos se refieren a la flauta de pico:

Gerd Lünenbürger, "El papel de la flauta de pico en la música contemporánea". El autor examina los distintos aspectos de la relación de la flauta de pico con la música contemporánea desde los años 60, desde un punto de vista tanto estético como histórico. En la primera parte analiza las características de la flauta que hicieron que se estableciese en el contexto de la vanguardia y se produjese un aumento tan enorme de su repertorio. Un análisis de *Gesti* de Berio a la luz de sus *Sequenzae* sirve como ejemplo. En la segunda parte describe cuatro composiciones recientes, centrándose en cómo cada compositor desarrolla y expresa su propia actitud individual hacia el instrumento.

Las "páginas amarillas" están dedicadas a la flauta de pico en el *Pop*; y, como es habitual, las reseñas y noticias de todo tipo son numerosísimas.— BÁRBARA SELA ANDRÉS

TIBIA, Vol. XXI/4, 1996. Editor, Dr. Hermann Moeck. 80 pp.

Las reseñas, noticias, críticas, etc. de interés ocupan en éste, como en todos los volúmenes de Tibia, más de la mitad de sus páginas.

Además publica en esta ocasión dos artículos referentes a la flauta de pico:

1- "Nuevas investigaciones sobre la flauta de pico, 1994" de David Lasocki. Es el sexto de una serie que este estudioso de la flauta de pico ha dedicado a reunir todo lo publicado sobre el instrumento. Apareció con anterioridad en la revista *American Recorder* de mayo de 1996.

2- Entrevista con Hans Maria Kneihs, flautista de pico fundador del *Wiener Blockflötenensemble*.— BÁRBARA SELA ANDRÉS

LIBROS

The Recorder in the Seventeenth Century. Proceedings of the International Recorder Symposium, Utrecht 1993. Editado por D. Lasocki. STIMU, Utrecht 1995. 300 pp. ISBN 90-72786-06-8

Este libro es una recopilación de doce de las quince conferencias impartidas en el Simposio de Utrecht. Escritas por algunos de los más prestigiosos estudiosos de la flauta de pico, abarcan diversos aspectos del instrumento en la época tema del Simposio. Son los siguientes:

1.- Historia

Peter Van Heyghen, "La flauta de pico en la música italiana, 1600-1670."

Beryl Kenyon de Pascual, "El renacimiento de la flauta de pico en España a finales del s. XVII."

2.- Instrumentos e iconografía

Jan Bouterse, "Flautas de bisel holandesas tempranas, con énfasis en el s. XVII y Jacob van Eyck."

Martin Kirnbauer, "«No hay humo sin fuego»: una aproximación a la fabricación de flautas de pico en Nuremberg durante el s. XVII."

Eva Legêne, "La flauta de pico del barroco temprano: «cuyo bonito sonido, mágicamente dulce y espiritual puede conmover corazones de piedra»."

Laurence Pottier, "La iconografía de la flauta de pico en Francia durante la segunda mitad del s. XVII."

Toon Moonen, "Investigación sobre la medición de instrumentos de viento-madera."

3.- Repertorio e interpretación

Ruth y Baak Griffioen, "Una guía de campo de las flores del *Fluyten Lust-hof*: notas sobre la familiaridad de las melodías elegidas por Van Eyck."

Thiemo Wind, "*Der Fluyten Lust-hof* de Jacob van Eyck: ¿composición, improvisación, o...? Consecuencias para la interpretación."

Barthold Kuijken, "La falta de repertorio del s. XVII para flauta de pico: consecuencias para el músico práctico."

David Lasocki, "El papel de la flauta de pico en la música del s. XVII, antes y ahora: una respuesta a Barthold Kuijken."

Barthold Kuijken y David Lasocki, "Intercambio de correspondencia."

Patricia M. Ranum, "*Tu-Ru-Tu* y *Tu-Ru-Tu-Tu*: hacia una comprensión de las silabas de articulación de Hotteterre."

4.- Investigación: pasado y futuro

David Lasocki, "Lagunas en nuestro conocimiento de la flauta de pico en el s. XVII y cómo se podrían completar."

Bibliografía de escritos sobre la flauta de pico en el s. XVII, recopilada por Richard Griscom y David Lasocki.— BÁRBARA SELA ANDRÉS

CONCIERTOS

Durante los meses de noviembre y diciembre de 1996 el grupo MENS INNOVATA, formado por Bárbara Sela (flauta de pico) y Alejandro Casal (clave), ofreció diez conciertos dentro del Ciclo de Música Clásica en la Provincia de Sevilla organizado por la Excma. Diputación. El programa incluía obras de Corelli, Locke, Froberger, Bach y Telemann.— GUILLERMO PEÑALVER SARAZIN

El día 22 de noviembre, durante el Acto Académico Solemne con motivo de la festividad de San-

Ronald Wick

MAKER OF HISTORICAL RECORDERS AND FLUTES
Since 1988

All instruments traditionally handmade with the finest woods available.
Professional quality at very reasonable prices.
Fully guaranteed for 2 years, or 5 years for special orders.

Please ask for our free catalogues of recorders or baroque flutes.
Some instruments available for immediate delivery.
Come and see us at major exhibitions in Europe, or contact us:

Nieuwstraat 156
NL 5021 WX **Tilburg**
HOLLAND
Tel/fax : +31 - 13 - 54 37 184
E-mail : Ronald.Wick@giga.iaf.nl.

For quick downloading of pricelists etc. contact our BBS at +31-13-54 37 184,,,,3 ANSI-8N1 (20-24 CET)

ta Cecilia celebrado en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, tuvo lugar la actuación de Miguel Ángel Moreno y Casanova (flauta de pico) acompañado por Miguel del Barco Díaz (clavecín), que interpretaron la *Sonata en Fa m.* de G.Ph. Telemann. Es la primera vez que la flauta de pico se incluye en el programa de un acto de este Conservatorio.— MARIANO MARTÍN

Dentro del IV Ciclo de Música Antigua organizado en diciembre de 1996 por la Diputación Provincial de Sevilla, el *Amsterdam Loeki Stardust Quartet* ofreció cinco conciertos, de los cuales estuve presente en dos. El programa, que está incluído casi en su totalidad en su disco *La Spagna*, consistía en adaptaciones de motetes y canciones de Ockeghem, Victoria, Gombert, Pedro de Escobar, Andreas de Silva y autores anónimos, y obras instrumentales: diferencias y glosas de Antonio y Hernando de Cabezón, *Batalla famossa* anónima, *Salterello* anónimo, *Danza alta* de Francisco de la Torre, danza *La Spagna* anónima, recercadas de Diego Ortiz, y *Tiento* y *Ensalada* de Sebastián Aguilera de Heredia.

El grupo tenía muy cuidada la puesta en escena, sobre todo en la primera pieza (*Amor de penada gloria*, Anón. s. XVI), ya que empezaban a tocar de pie formando un rombo, y acababan todos sentados menos Bertho Driever, que, con la doble bajo, se marcaba un par de solos de gran efecto al principio y al final de la obra. Me sorprendió gratamente que, casi en cada pieza, cambiasen de asiento según las flautas que fuesen a utilizar, para no perder el orden lógico de un cuarteto. Quizá lo que menos me gusto de la presentación fue el hecho de que las flautas permanecían todo el rato en el suelo, cosa que les jugó alguna mala pasada.

¿Qué decir de la interpretación? Soberbia como la del disco; destacando la perfecta afinación, cuidada ejecución musical, sonido redondo, cálido y generoso, y ese punto expresivo que imprimen a cada una de sus interpretaciones. Estos rasgos, junto a su caracter innovador, han hecho del grupo una leyenda, y son pocos los halagos que aquí yo pueda incluir. El poco público asistente (en Osuna había unas 20 personas y en Carmona algunas más) hizo que tocasen con un poco de desgana, y la *Batalla* y la *Ensalada*, al ser las piezas técnicamente más difíciles y necesitar ese punto de concentración que no tenían, sonaron precipitadas y no brillaron precisamente por su pulcritud.

Me gustó especialmente el concierto de Osuna, ya que la Colegiata proporcionaba una acústica ideal, sobre todo porque ampliaba los graves. En Carmona, sin embargo, apenas se oían las semicorcheas de las flautas graves. Del sonido podría decir que parecía un órgano, pero creo que estaría siendo demasiado generoso con ese instrumento.

En definitiva, un concierto de lo mejor que se puede oír en flauta de pico, con un programa que aunque no se le puede tachar de variopinto, sí es de una gran belleza, y el *Amsterdam Loeki Stardust Quartet* da plenas garantías de perfección técnica y, sobre todo, mucha musicalidad.— JOAQUÍN HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

Direcciones de editoriales, revistas y productoras discográficas

Alphonse Leduc, 175 Rue St-Honoré, 75040 París, Francia
Ambitus Musikproduction, Hehe Weide 45, 20253 Hamburg, Alemania
American Recorder, The American Recorder Society Inc., P.O. Box 631, Littleton, CO 80160, EE.UU.
Arxiu Mas, c/ Frenería, 5, 08002 Barcelona. Tel. 93-3152700, fax 93-3194469
Bloc, c/ València, 316. 08009 Barcelona. Tel. 93-2072758
Clarendon Press, Oxford University Press, Walton Street, Oxford OX2 6DP, Reino Unido
Diapason, 9-13 rue du Colonel Pierre Avia. 75754 Paris, Cedex 15, Francia. Tel. 07-33-1-46622000
Flautando, Leopoldshafenerstrasse, 3 76149 Karlsruhe, Alemania
Gramophone, Gramophone Publications Limited, 177-179 Kenton Road, Harrow, Middlesex HA3 0HA, Reino Unido. Tel. 07-44-181-907 4476, fax 181-909 1893
Heinrichshofen's Verlag, Otto Heinrich Noetzel Verlag, Impero Verlag, Brentstrasse 52-58, D-2940 Wilhelmshaven, Alemania
Koch, 177 Cantiague Rock Rd., Westbury, New York 11590, EE.UU.
Lienau, Lankwitzerstrasse 9, 1000 Berlín-Lichterfelde 45, Alemania
L'Oiseau-Lyre, BP 515 MC-98015 Mónaco Cedex. Tel. (33) 83300944, fax (33)93301915
Mieroprint, Postfach 5544, 48030 Münster, Alemania. Tel. 0251/392787
MNAC, Palau Nacional, Parque de Montjuic, 08038 Barcelona
Moeck Verlag, Postfach 3131, D-29231 Celle, Alemania. Tel. 05141/88530, fax 05141/885342
Musique-Amitié, 7 rue Henri -IV, F-69002, Lyon, Francia
PAN Verlag, Postfach 176, CH-8057 Zurich, Suiza
The Recorder Magazine, Ruth and Jeremy Burbidge, Scout Bottom Farm, Mytholroyd, Hebden Bridge, West Yorkshire HX7 5JS, Reino Unido
Schott & Co. Ltd., 48 Great Malborough Street, London W1V 2BN, Reino Unido. Tel. 071-4371246, fax 071-4370263
STIMU, Postbox 565, NL-3500 AN Utrecht, Holanda. Fax 31-30-2322798
Tonar & Stainar, Elias Davidsson, Postfach 1760, IS-121 Reykjavik, Islandia
Un' anima cantava, Lübecker Str. 2a, 28203 Bremen. Alemania
Universal Edition, 38 Eldon Way, Paddock Wood, Tonbridge, Kent TN12 6BE, Reino Unido. Tel. 0892-833422, fax 0892-836038
Wu, Minchung, 5, 160 Lane, section 1, Cheng-Kang Rd., Tainan, Taiwan
Zimmermann, Gaugrafenstrasse 19-23, D-6000 Frankfurt 90, Alemania

"No veo que pueda tener nada de malo un nombre algo anodino pero que expresa perfectamente nuestro punto de interés común que es y creo que debe ser, exclusivamente, el instrumento." Joan Izquierdo

A Ventura

Aunque escuches de Mozart la obertura
de *La Mágica Flauta* o de *Las Bodas*
por Harnoncourt o Brüggen (vanas modas,
demostración palpable de impostura);

Aunque sigas de Kuijken la andadura
con la viola *division*, y las Odas
de Purcell idolatres ¡no jodas,
Ventura! ¡Ya no me la pones dura!

Tanto da Tobias Hume que Ferrabosco;
ya estoy harto de tanto barroqueo:
¡de *El Mundo* quiero leer el suplemento!

Dedícate a escuchar el *Mix* de "El Bosco"
y aunque mi dulce flauta suene a "peo",
lo importante es, Ventura, el instrumento.

José del Rincón

REVISTA DE FLAUTA DE PICO
MATERIAL ESPECIAL POR ENCARGO

Partituras

- FRANCESCO BARSANTI, *Concerto en Sol M.* Op. 3 nº 4 para cuarteto de flautas de pico, clave obligado y b.c. Transcripción de Joaquín Hernández Rodríguez. Partitura (13 pp.) y material. Precio: 300 ptas.
- ALONSO SALAS MACHUCA, *Hoquetus bien temperado* y *Secuentia* para cuarteto de flautas. Partitura (5 pp.). Precio: 100 ptas.
- ANTONIO VIVALDI, 'Allegro' del *Concerto en Re m.* Op. 3 nº 11 de "L'Estro Armonico" para flauta de pico alto y clave obligado. Transcripción de Joaquín Hernández Rodríguez. Partitura (5 pp.) y partes de flauta y b.c. Precio: 150 ptas.
- MARIANO MARTÍN, *Preludio y Canzona "La Alitxu"*, para flauta de pico y violonchelo. Partitura (2 pp.) Precio: 50 ptas.
- ANÓN., *Estampie 'Tre fontane'* para flauta sola. Transcripción de Ernesto Schmied. Partitura (3 pp.). Precio: 50 ptas.

Textos

- BÁRBARA SELA ANDRÉS Y GUILLERMO PEÑALVER SARAZIN, *Fabricantes de flautas de pico*. Artículo introductorio y lista de más de 220 fabricantes del siglo XX. Contiene las direcciones y resumen de los respectivos catálogos. Encuadernado con gusanillo, cartón y acetato. Precio: 600 ptas.

Números atrasados (1 a 6)

Sevilla (sin envío postal)	- 400 ptas.
España	- 500 ptas.
Europa	- 600 ptas.
Resto del mundo	- 700 ptas.

Diálogo del flautista con su colega*

Ventura Rico, julio de 1995

- Albricias Pepe, que veo
junto al Semana y al Hola
una revista española
escrita para flautistas.

- No sabía que tuvieran
inquietudes humanistas.

- Dicen que es amena, ilustrada
y llena de novedades.

- Mejor que hicieran escalas
en varias tonalidades.

- Trae noticias de conciertos y cursillos.

- ¡Que se curen la artritis de nudillos!

- Dicen que a Penthouse supera
en imagen e interés
y hay artículos sesudos
de increíble lucidez,
cumbres preclaras de la mente.

- ¿Acaso crees que soy un inconsciente?
Pretendes que algo bueno han de crear
esos seres amantes de Marcello
que a toda viola, clave o cello
acosan hasta que se avienen a tocar
por milésima vez una sonata,
y qué mal gusto, qué nula afinación
cuando con gran pasión y torpe dedo
soplan por ese tubo y suena a pedo.
¡Azote del oído!
¡En el libro de Dios maligna errata!

- Injusto eres Pepe amigo,
mira que la revista
es buena y barata.

- Nada de lo que escriben va conmigo:
historia de la flauta,
listas de constructores,
pedagogía, nuevos compositores,
crítica de conciertos y de discos,
acústica, cartas al director ...
¡Yo compro el Marca que es mejor!

- Pues yo me llevo la revista,
que promete ser sabrosa su lección
y con ello hago una buena acción
ayudando a la causa del flautista.

*Aparecido en el nº 3 de la REVISTA DE FLAUTA DE PICO.

TEST FLAUTÍSTICO

1.- ¿Cuál de estos antiguos constructores fabricaba flautas de pico que pertenecen al tipo conocido como "transicional"?

-Thomas Stanesby Jr.
-Jean-Hyacinth-Joseph Rottenburgh
-Hieronimus Franciscus Kynseker
-Jan Steenbergen
-Jacob Denner

2.- ¿Quién es el autor de "l'Art de Préluder" editado en 1719 y que actualmente se encuentra en el "Musée Instrumental" del Conservatorio de París?

-Jacques-Christophe Naudot
-Marin Marais
-Jacques Hotteterre
-Jean-Pierre Freillon-Poncein
-Jaques Collombart

3.- ¿Cuál de estos tipos de vibrato no existe?

-Vibrato de paladar
-Vibrato de diafragma
-Vibrato de rodilla
-Vibrato de lengua
-Vibrato de labio

4.- ¿Qué dos hermanos del barroco francés incluyeron significativamente a la flauta de pico en sus composiciones para orquesta?

-Hermanos Chedeville
-Hermanos Quantz
-Hermanos Corrette
-Hermanos Aubert
-Hermanos Boismortier

5.- ¿Cuál de estos músicos que compusieron para la flauta dulce no trabajó fundamentalmente en Inglaterra?

-Thomas Arne
-Jacques Paisible
-Georg Friedrich Händel
-Alessandro Scarlatti
-Giuseppe Sammartini

6.- ¿Qué tamaño tenía la más grave de las flautas dulces registradas en el "Theatrum instrumentorum" de Michael Praetorius?

-93 cm.
-115 cm.
-121 cm.
-143 cm.
-196 cm.

7.- ¿De qué músico italiano es el tratado titulado "Il Dolcimelo" datado alrededor de 1590 y que contiene numerosas recercadas para flauta, *cornetto*, violín, *traverso* y otros instrumentos?

-Girolamo Dalla Casa
-Giovanni Bassano
-Marcello Matroiani
-Silvestro Ganassi
-Aurelio Virgiliano

8.- ¿Quién compuso las famosas obras "Gesti", para flauta de pico, y las "Sequenzae", para diversos instrumentos?

-Michael Vetter
-Luciano Berio
-Franz Furrer-Münch
-Sylvano Bussotti
-Ryohei Hirose

9.- ¿Cuál de estos flautistas no es componente del Amsterdam Loeki Stardust Quartet?

-Bertho Driever
-Paul Leenhouts
-Daniel Bruggen
-Dan Laurin
-Karel van Steenhoven

10.- ¿Qué nombre da J.S. Bach a las flautas de pico en la partitura original del 4° Concierto de Brandeburgo que, junto con otros cinco conciertos, regaló al Margrave de Brandeburgo en 1721?

-Fiauti dolce
-Fiauti d'echo
-Fiauti
-Fiauti a becco
-Fiauti diritto

M.C.M

SOLUCIONES:
1.- Hieronimus Franciscus Kynseker; 2.- Jacques Hotteterre; 3.- Vibrato de paladar; 4.- Hermanos Chedeville; 5.- Alessandro Scarlatti; 6.- 196 cm.; 7.- Aurelio Virgiliano; 8.- Luciano Berio; 9.- Dan Laurin; 10.- Fiauti d'echo

Noticia biográfica de los autores de este número

Manuel Castellano Muñoz es M.C.M. Estudia flauta de pico y violín en el Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo" de Sevilla y Biología en la Universidad de Sevilla. Pertenece al grupo MUSICA MENSURATA.

Agostino Cirillo. Nacido en Italia, toca la flauta de pico y el *traverso*. Estudió en Roma, en la Società Italiana del Flauto Dolce (SIFD), y recibió clases de Claudio Rufa, Pedro Memelsdorff, Barthold y Sigiswald Kuijken, y Stephen Preston, entre otros. Desde el año 1986 reside en España, donde efectúa una intensa labor concertística y pedagógica. Desde 1984 es profesor de *traverso* en los Cursos de Música Antigua de Daroca. Después de haber enseñado en los Conservatorios de Pamplona y San Sebastián, actualmente es Profesor de Flauta de Pico en el Conservatorio Superior de Murcia.

Joaquín Hernández Rodríguez. Nace en Sevilla, donde cursa en el Conservatorio Superior de Música estudios de piano hasta el grado medio y más tarde se especializa en clave, estudiando con María Nieves Gómez y Tony Millán. Atraído por la flauta de pico, comienza a estudiar dicho instrumento con Guillermo Peñalver. Ha realizado gran número de cursos con profesores como Aldo Abreu, Pedro Memelsdorff y Josep María Saperas. Es miembro del TRÍO SECONDA PRATTICA, con el que desarrolla una intensa labor concertística.

Anna Margules. Nacida en la Ciudad de México, finaliza allí los estudios de flauta de pico (bajo la tutela de Horacio Franco) y la licenciatura en filología francesa en la Universidad Nacional Autónoma de México en 1990. En ese mismo año es aceptada por Walter van Hauwe en el Sweelinck Conservatorium de Amsterdam donde obtiene el título de Profesor Superior (DM) en 1995. Ha recibido becas del acuerdo bilateral existente entre el Ministerio de Relaciones Exteriores de México (1993-1995) y del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México, para el cual realizó un proyecto de investigación sobre música de finales del s. XIV. Desde 1983, Anna Margules ha ejercido la docencia. Ha impartido cursillos en Suecia y en México D.F. Ha sido profesora de flauta de pico en el Centro de Estudios Musicales Tristán de Madrid y en la Escuela Mateo de Torres de Alcalá de Henares. Ha actuado en repetidas ocasiones como solista y formando parte de diversos conjuntos de cámara (especialmente con el TRIO SUBTILIOR de flautas de pico), con los que aborda repertorios y estilos diversos, en Holanda, Suecia, Francia, España, Estados Unidos y México.

José del Rincón Rubio. Posee los títulos de Profesor de piano, Profesor Superior de Solfeo y Licenciado en Filología Hispánica. Ha sido profesor de música en los institutos de bachillerato "Litoral" de Málaga, "Martínez Montañés" de Sevilla, y en la actualidad lo es del I.E.S. "Castilla" de Soria. Aficionado a la flauta dulce, ha realizado dos cursillos con Aldo Abreu.

Anthony Rowland-Jones es uno de los escritores sobre flauta de pico más conocidos hoy día. Tras diplomarse de Filología Inglesa en Oxford, ocupó el puesto de Administrador universitario en Londres, Newcastle upon Tyne y Leeds, y más tarde el de Secretario de la Universidad de Essex. Tras un período como asesor en el extranjero (África, Asia y Pacífico Sur), fue Vicerrector de lo que ahora es la Anglia Politechnic University en Cambridge. Estudió con Walter Bergmann en el Morley College, y desde su retiro anticipado en 1984 continúa dando clases en Anglia, dirigiendo grupos e impartiendo cursillos de fin de semana. Es cofundador, junto con Mary Bonsor, de la West Riding Branch de la *Society of Recorder Players* y actualmente es presidente de la Cambridge Branch y Asesor Musical de la S.R.P. Es miembro fundador de la junta de redacción de *The Recorder Magazine*. Hasta la publicación de su más reciente libro, *Playing Recorder Sonatas: Interpretation and Technique* (1992), era más conocido por su *Recorder Technique* (1959, ed. revisada 1986). [Extraído de *The Cambridge Companion to the Recorder*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995. p. xv]

Antonio Torralba toca la flauta en el GRUPO CINCO SIGLOS. Es Profesor de Música en el I.E.S. "Ángel de Saavedra" de Córdoba. Fue codirector de la revista MUSICA ANTIQUA (1986-1987) y miembro del TRÍO BARROCO SELMA Y SALAVERDE (1982-1988).

REVISTA DE FLAUTA DE PICO

nº 8, mayo de 1997

pág. SUMARIO

2 Editorial

3 Entrevista con: AMSTERDAM LOEKI STARDUST QUARTET

ARTÍCULOS:

9 ANTHONY ROWLAND-JONES, *La flauta de pico en el arte catalán. 3ª parte. Después de ca. 1500*

15 ADRIAN BROWN, *Cuidado y mantenimiento de la flauta de pico. 1ª parte*

19 LUCA DE PAOLIS, *Introducción a la «Opera Intitulata Fontegara», Venecia, 1535, de Silvestro Ganassi dal Fontego (1492 - ?). 1ª parte*

25 NOTICIAS:
Conservatorios / Cursos / Partituras / Discos / Instrumentos / Exhibiciones

31 RESEÑAS Y CRÍTICAS:
Revistas / Partituras / Instrumentos / Discos / Conferencias, Cursos y Conciertos

VARIOS:

38 El tema de mayo de 1997: ¿flauta dulce o flauta de pico?

40 Noticia biográfica de los autores de este número

REVISTA DE FLAUTA DE PICO
nº 8, mayo de 1997

Dirección y redacción:
Bárbara Sela Andrés y Guillermo Peñalver Sarazin

Colaboran también en este número: Arquímedes Artal Moreno, Vicente Balseiro Gómez, Manuel Castellano Muñoz, Patricia Fernández Muñoz, Luis Gómez Henríquez, Joaquín Hernández Rodríguez, Alberto Jambrina Leal, Juan Ramón Lara García, Mª Valle Martínez Ortega y Vicente Parrilla López

Diseño de portada: José Ángel Sánchez, Osuna, 1995

La dirección de la revista no se hace responsable de las opiniones vertidas por los firmantes

Pedidos y suscripciones a nombre de: Bárbara Sela Andrés, Apdo. de Correos 10029, E-41002 Sevilla, España.
Fax: 34-(9)5-4225114.
E-mail: gpenalver@zoom.es
http://www.datsi.fi.upm.es/ ~lgomez/RFP.html

PRECIOS

Sevilla (sin envío postal)
1 número = 400 ptas.
3 números = 1200 ptas.

España
1 número = 500 ptas.
3 números = 1500 ptas.

Europa
1 número = 600 ptas.
3 números = 1800 ptas.

Resto del mundo
1 número = 700 ptas. (por superficie)
1 número = 1000 ptas. (por avión)
3 números = 2100 ptas. (por superficie)
3 números = 3000 ptas. (por avión)

Ingresar (y enviar resguardo a la revista) a nombre de Bárbara Sela Andrés en la cc. nº 3000037241 de la Caja de Madrid (código de cuenta: 2038.9843.54.3000037241) o enviar un giro postal al mismo nombre y a la dirección antes citada.

Depósito legal: SE-707-96
ISSN: 1136-4475

EDITORIAL

En números anteriores nos congratulábamos del aumento de colaboración en la REVISTA. No debemos tampoco lanzar las campanas al vuelo; si bien es cierto que tenemos material para publicar en próximos números, en la mayoría de los casos se trata de traducciones de artículos ya publicados. Incluso en este número, dos de los tres artículos son traducciones. Si bien divulgar en España trabajos publicados en el extranjero es parte de la labor de esta REVISTA, también es importante que las personas que en nuestro país nos dedicamos de alguna manera a la flauta de pico tengamos una especial representación. Debemos compensar la ausencia de "teóricos profesionales" de la flauta de pico en España (al estilo de Rowland-Jones, David Lasocki, Alec Loretto, etc. en el extranjero) con la colaboración, al nivel en el que se encuentren, de los propios lectores. De nuevo insistimos en que esta REVISTA *necesita* de sus lectores, ya que son ellos los que fabrican su contenido. Nuestra aportación creativa, como editores, debería reducirse al mínimo, y limitarse exclusivamente a la mera *voluntad* de hacer la REVISTA, organizando el material elaborado por otros.

Y cómo no, queremos recordaros el enorme interés que tiene para todos que recibamos, con la antelación necesaria para publicarlas en la REVISTA, las noticias de conciertos, conferencias, etc. Por otro lado, en la página de Internet de la REVISTA, se ha empezado una sección de noticias. Este medio tiene la ventaja de que no necesita la información con tanta antelación como la REVISTA. Si queréis que vuestros conciertos, conferencias, cursos, etc. aparezcan, mandad la información directamente a Luis Gómez por e-mail (lgomez@garoe.datsi.-fi.upm.es) o bien por teléfono o fax (tel. 91-3367378, fax. 91-3367376).

En un intento de ampliar la información a nuestro alcance, hemos empezado a ponernos en contacto con casas de discos, editoriales, constructores, etc. con el fin de que se anuncien o envíen material a la REVISTA. La respuesta no ha sido clamorosa, pero sí ha habido alguna. Veréis que en este número de la REVISTA ha aumentado sensiblemente el número de anunciantes (nos parece que los anuncios especializados, además de ayudar económicamente a la REVISTA, son interesantes para el lector). Además, algunas editoriales envían partituras para que sean reseñadas. Nos gustaría encontrar colaboradores habituales para estos menesteres. Para promover este tipo de colaboración, ofrecemos regalar a los autores de cada reseña la partitura en cuestión, además del número de la REVISTA en el que aparezca la reseña.

Agradecemos a Antonio Torralba Martínez su lectura y correcciones de las pruebas de la REVISTA, y al Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo" de Sevilla, el permitirnos el uso del su escáner.

Revista de flauta de pico

ENTREVISTA CON:

AMSTERDAM LOEKI STARDUST QUARTET

María del Valle Martínez Ortega y Manuel Castellano Muñoz

Desde hace unos tres años la Diputación Provincial de Sevilla viene organizando cada invierno un «Ciclo de Música Antigua en la provincia». Los conciertos se reparten entre los distintos pueblos que participan en el ciclo, de forma que cada grupo actúa en distintos lugares a lo largo de varios días.

Dentro del último ciclo actuó el conocido cuarteto de flautas de pico «Amsterdam Loeki Stardust Quartet», con un programa constituido íntegramente por piezas del Renacimiento español, incluidas todas ellas en uno de sus últimos discos, el titulado «La Spagna».

Después de tanto tiempo escuchando sus discos no podíamos dejar pasar esta gran oportunidad de oírles en directo. Así que nos fuimos hasta Carmona, donde tocaban en una preciosa iglesia barroca. No vamos a hacer ahora una crítica musical, pero no podemos dejar de decir que el concierto fue realmente extraordinario.

AMSTERDAM LOEKI STARDUST QUARTET. De izquierda a derecha: Bertho Driever, Daniel Brüggen, Paul Leenhouts y Karel van Steenhoven

Cuando acabó nos acercamos a saludarlos y se mostraron muy amables y accesibles con nosotros. Les propusimos hacerles una entrevista, a lo que accedieron enseguida, por lo que nos citamos para el día siguiente.

Manuel Castellano Muñoz- ¿Estáis disfrutando de vuestra visita a España, a Sevilla? ¿Qué tal, qué os parece...?

Paul Leenhouts- Nos encanta España; es un sitio fantástico en el que estar, y nos encanta venir.

M.C.M.- ¿Habéis tocado en otras ciudades antes de llegar a España, o sólo en Sevilla?

P.L.- Antes de venir estuvimos en Inglaterra. Tuvimos un cursillo en el sur de Londres. Después tendremos conciertos en Alemania; es una semana muy ajetreada.

M.C.M.- ¿Es la primera vez que venís a Sevilla...?

P.L.- No.

M.C.M.- ¿Cuánto tiempo hace?

P.L.- Creo que estuvimos hace ocho años.

M.C.M.- Estuvimos en vuestro concierto ayer en una iglesia. ¿Preferís tocar en iglesias o en teatros? ¿Qué acústica preferís?

P.L.- Iglesias, sin duda. Los teatros son muy secos, a veces. Pienso que las iglesias son el marco ideal, especialmente para un programa como éste. Durante el Renacimiento se usaban muchas flautas de pico en España, y en las iglesias

se hallan los archivos y datos de todo ello. Es un sitio apropiado.

M.C.M.- ¿Cuántas flautas tenéis?

P.L.- ¿Entre todos?

M.C.M.- Sí.

P.L.- Más de cien.

M.C.M.- ¿Cuántas usáis en un sólo concierto?

P.L.- Unas treinta.

M.C.M.- Hemos oído que ahora tenéis una menos... (Risas.)

P.L.- Es terrible; estábamos tocando el concierto en el teatro, el escenario estaba así (hace un gesto con la mano muy inclinada). Puse la flauta en el suelo y empezó a rodar. Karel me hizo una seña pero ya era demasiado tarde... Se cayó desde una altura de tres metros, un trozo grande del pie se desprendió y se hizo una raja en el capuchón... Lo hemos pegado con pegamento.

M.C.M.- ¿Tocáis flautas modernas u otro tipo de flautas de pico...?

P.L.- Nada de plástico, nada de plástico...

M.C.M.- No plástico, sino, por ejemplo, la nueva flauta armónica de Helder. ¿Habéis usado algo de este tipo en el cuarteto?

P.L.- No, no, no. Sobre todo tenemos flautas de *consort*; tenemos hasta tres conjuntos de flautas renacentistas de diferentes constructores en varios diapasones. Las flautas barrocas son de diferentes constructores, aunque también tenemos un cuarteto barroco de Von Huene. Los modelos llamados «modernos» son «tutti-frutti». Conocemos a Maarten Helder y a Strathmann..., es otro constructor, moderno, que usa muchas llaves y cosas de esas.

María del Valle Martínez Ortega- ¿Qué tipo de madera preferís?

P.L.- El arce se usa normalmente para las flautas renacentistas; para las barrocas el boj o maderas tropicales más duras, como el palosanto. Nunca usamos plástico, ni para estudiar.

M.C.M.- ¿Qué constructor preferís?

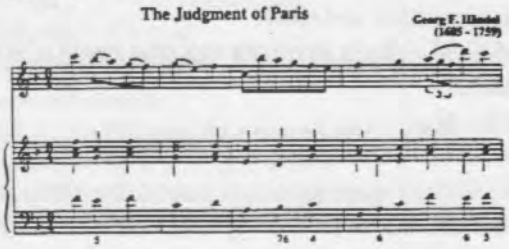
P.L.- Ninguno en concreto. Tenemos conjuntos renacentistas de Bob Marvin, Türe Bergstrom y Francesco Li Vhirgi.

M.C.M.- ¿Qué conjuntos, más baratos, recomendaríais para estudiantes?

P.L.- Es peligroso recomendar cosas. A veces algunos instrumentos, incluso de los mismos constructores, son buenos y otros malos. Son demasiado desiguales para aconsejar sobre ellos; no es lo mismo que un radiocasete. Pero, por

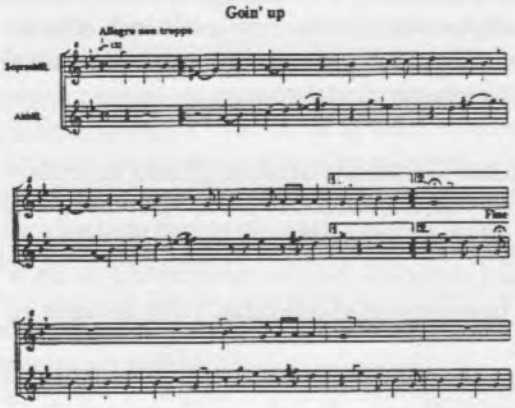
NEUERSCHEINUNGEN
ZEITSCHRIFT FÜR SPIELMUSIK

Georg Friedrich Händel
Spielstücke aus „The Musical Entertainer", 1737;
für Altblockflöte und Basso continuo.
Herausgegeben von Ilse Hechler.
ZfS 692 · ISMN M-2006-0692-8



Anton Heberle
3 Petites Pièces, 1807; für Sopranblockflöte solo.
Herausgegeben von Hugo Reyne.
ZfS 693 · ISMN M-2006-0693-5

Spirituals
für zwei Blockflöten (S A).
Herausgegeben von Bernard W. Sanders.
ZfS 694 · ISMN M-2006-0694-2



MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-CELLE

supuesto, las flautas que usamos en los conciertos son las que nosotros preferimos...

M.V.M.O.- ¿Usáis algún tipo especial de anticondensante?

P.L.- ¡Lo "bebemos" antes del concierto! (Risas.) Sí usamos, pero no hay ninguno especial, todos son iguales. A veces lo usamos, pero depende de la flauta

M.C.M.- ¿Y aceitáis las flautas?

P.L.- Sí, usamos aceite de linaza.

M.C.M.- Volviendo al concierto que habéis ofrecido en Sevilla. ¿Qué os parece la música española renacentista? ¿Y el CD?

Bertho Driever- Es una música encantadora y queda muy bien con flautas de pico. Nos gusta mucho tocarla.

M.C.M.- ¿Hay obras originales para flautas?

P.L.- Puesto que la música renacentista está escrita para "instrumentos", es original para flautas de pico. Algunas piezas son originales para órgano y la mayoría están escritas para voces.

M.C.M.- ¿Entonces estáis de acuerdo con la teoría de que en el Renacimiento se interpretaban las mismas piezas con voces y con instrumentos indistintamente?

P.L.- Sí, sin duda.

M.C.M.- ¿Y hay algo que vaya mejor para las flautas que para el órgano o los cantantes? ¿Qué se gana tocando un madrigal con flautas?

P.L.- El hecho de hacer algo más abstracto. A veces es un gran logro, poder oír diferentes líneas de forma diferente sin texto. A veces sugieres la intención de cada texto o textura con los instrumentos, y esto puede iluminar la música desde otro punto de vista.

Daniel Brüggen- Como con la música de órgano... si la tocas con un cuarteto de flautas, puedes dar independencia a cada línea. Si dos voces se cruzan, todavía pertenecen al mismo intérprete, y las oyes cruzarse de verdad, mientras que en un órgano son intercambiables. Esto es algo que ganas al tocar música de órgano.

M.C.M.- ¿Quién hace los arreglos de las piezas que tocáis?

P.L.- Todos hacemos arreglos... Y acerca de la música para órgano, otro aspecto que ganas con las flautas es el vibrato, poder dar color a las notas, al estilo de las voces.

M.C.M.- ¿Cuando tocáis, pensáis en sonar como un órgano o como voces?

B.D.- Nunca pensamos realmente en otro instrumento, o en la voz. Nosotros tocamos flautas y pensamos en usar los recursos propios de nuestro instrumento. A veces sí comparas con cuerdas o con un órgano... pero la mayor parte del tiempo piensas como un flautista.

M.V.M.O.- ¿Habéis tocado algún otro instrumento aparte de la flauta? ¿Piano?

M.C.M.- Aquí en España todo el mundo toca el piano.

P.L.- ¿Sí? Pensábamos que era la guitarra. (Risas.)

> nuestro objetivo no es tocar como si fuésemos uno sólo, sino como la unión de cuatro ideas independientes

M.C.M.- ¿Cuál es vuestro repertorio favorito?, ¿y el más apropiado para un cuarteto de flautas?

D.B.- Es difícil contestar porque no tenemos preferencia por ninguno. Por ejemplo, este repertorio de *La Spagna* es ideal. Es difícil imaginar algo que convenga mejor al cuarteto de flautas de esa época. También tocamos música moderna con instrumentos modernos y no podemos decir que no nos guste; el interés y amor que ponemos es el mismo que en cualquier otro repertorio. Lo que no nos gusta no lo tocamos. Se podría decir que no tenemos preferencia por ningún repertorio

B.D.- Ha habido también un desarrollo... Cuando nosotros empezamos a tocar sólo teníamos cuatro flautas: él tenía una soprano, yo una alto, él una tenor y él una bajo. Tocábamos toda la música con los mismos instrumentos. Más tarde compramos otros instrumentos, conjuntos renacentistas y barrocos. Incluso tenemos dos conjuntos renacentistas diferentes. A veces piensas que un conjunto suena mejor, pero a veces no resulta práctico porque no puedes usarlo en un concierto, porque es malo para los instrumentos, y no suenan bien en un concierto; pero suenan muy bien en el estudio de grabación. Así que a veces usamos diferentes instrumentos para una grabación, para un CD, que para un concierto. Es un desarrollo donde hay situaciones muy diferentes.

M.C.M.- Os hemos escuchado tocar muchos estilos muy diferentes. ¿Hay algún estilo que no hayáis tocado y que os gustaría tocar, o lo habéis tocado todo? (Risas.)

P.L.- No, no. Ni hemos tocado a Mozart o Beethoven, ni música romántica. Tampoco hemos hecho un programa medieval, en estilo muy antiguo. Normalmente empezamos en el siglo XV. No somos especialistas en música de los siglos XIII o XIV. Podría ser una posibilidad, pero no sentimos que sea nuestro cometido desarrollar eso, porque llevaría una vida entera introducirse en esa música.

M.C.M.- ¿Y quién de vosotros compone?

P.L.- Todos componemos, pero no como grupo. Cada uno compone individualmente. Karel tiene varias piezas y hace la mayoría de los arreglos y Daniel ha hecho arreglos de Vivaldi... todos hacemos algo.

M.C.M.- ¿Y qué pensáis sobre la música contemporánea? ¿Os gusta tocar música de vanguardia?

B.D.- ¿No conocéis nuestro último disco de música contemporánea? Está hecho con composiciones escritas especialmente para nosotros por compositores holandeses. En muchas de las piezas tuvimos ocasión de trabajar con los compositores y de ser corregidos por ellos. Es muy difícil escribir para un cuarteto de flautas de pico porque los compositores no conocen realmente nuestras posibilidades; y tienes que explicarles qué es lo que puedes hacer y qué no. Es una forma muy viva de trabajar juntos.

M.C.M.- ¿Y otros estilos: *jazz*, *new age*... o son menos serios?

P.L.- Hasta un cierto punto nos gusta tocar *jazz*, pero debería ser tomado como una excepción; es divertido, pero no creo que hiciésemos un programa entero de piezas de *jazz*. De modo que la música contemporánea 'normal' es más adecuada para nosotros que el *jazz* o el *new age*; no obstante, nos gusta introducir elementos. Es muy importante la colaboración con los compositores. Por ejemplo, un grupo como FRULLATO... está muy bien que encargue obras, y así se escriben obras... esto quiere decir que hay futuro. Lo mismo ocurre con gente como Horacio Franco, en México, para el que se han escrito muchas piezas. Es responsabilidad de los intérpretes producir interés en los compositores.

M.C.M.- ¿Tienen calidad las piezas que se escriben hoy en día para cuarteto de flautas de pico?

P.L.- En primer lugar hay una idea general de que el cuarteto de flautas es la agrupación prototipo para música contemporánea. La mayoría de las piezas se escriben para cuarteto y no se piensa en otras posibilidades como quintetos, sextetos... Se podría decir que la agrupación moderna es el cuarteto. Pienso que todavía se está desarrollando en los compositores el sentimiento sobre el modo en que se debe tratar la flauta, con nuevas ideas. Estamos en medio del desarrollo, y por supuesto, creo que las cosas van cada vez mejor y también que los intérpretes pueden contribuir mucho interpretando las piezas y dándoles el tono correcto.

> no sentimos que sea nuestro cometido desarrollar la música de los siglos XIII o XIV, porque llevaría una vida entera introducirse en esa música

M.C.M.- Hablemos de vuestros comienzos. ¿Tocáis los cuatro juntos desde un principio o hubo cambios?

P.L.- Estábamos la mayoría en la escuela, empezamos a ir al conservatorio y un año más tarde, cuando todos estudiábamos flauta, nos conocimos... y surgió el cuarteto... no como un grupo serio; lo hacíamos porque disfrutábamos tocando juntos... y así hemos llegado a los conciertos actuales.

M.C.M.- ¿Qué edad teníais entonces?

P.L.- Unos veinte años.

M.C.M.- ¿Y cuál es el significado de vuestro nombre? Porque para los que hablamos español resulta bastante complicado de pronunciar...

P.L.- (Risas.) ¡Es una broma!

M.C.M.- ¿Una broma?

P.L.- Describe nuestra primera reunión. Cuando nos reunimos por primera vez a tocar juntos, tocamos la melodía de "Loeki". Loeki era una conocida serie de dibujos animados que emitían por aquel tiempo en la televisión. "Star" viene de "Ster", es una traducción del holandés, y es sólo el nombre de los anuncios. Queríamos un nombre largo... Tuvimos que ponernos un nombre de pronto porque nos surgió un concierto, y pensamos: ¡éste es!, y nunca cambió.

M.C.M.- ¿Ha habido otro cuarteto de renombre antes que el vuestro? ¿Había alguno cuando empezasteis?

P.L.- No, no aquí. Conocíamos al cuarteto de flautas de pico de Tokio, japoneses... eso era todo. También había un quinteto de Viena, el *Wiener Blockflötenensemble.*

M.V.M.O.- Entonces habéis sido los pioneros de este tipo de conjunto, especialmente en Europa... ¿no?

P.L.- Sí, sí...

M.C.M.- Cuando tocáis, ¿tenéis cada uno preferencia por una flauta (soprano, alto...), ¿o cambiáis indistintamente?

P.L.- Cambiamos continuamente. Todos tocamos todas las flautas.

M.C.M.- Sí, pero Karel prefiere la gran bajo... supongo. (Risas.)

P.L.- Sí, es el más grande y el que tiene las manos más grandes de los cuatro. (Karel muestra sus enormes manos para que las veamos bien. Durante el concierto se había hecho cargo de una flauta sub-bajo que debía medir más de dos metros.)

M.V.M.O.- Sí, son muy grandes.

M.C.M.- Nuestra profesora nos comentó que no podía tocar las flautas graves, porque los agujeros son tan grandes que los dedos se cuelan dentro.

P.L.- Sí, se puede meter la mano entera dentro...

M.C.M.- ¿Y hay algún jefe en el cuarteto?

P.L.- No. (Risas, porque Daniel apoya los puños sobre la mesa en actitud desafiante...)

M.C.M.- Y cuando hay discrepancias entre vosotros sobre algún aspecto técnico ¿qué es lo que hacéis?

P.L.- Él siempre tiene razón. (Hace un gesto señalando a Daniel. Más risas.)

B.D.- Se habla bastante rato.

P.L.- No tenemos *una* idea musical en el grupo. Uno de los aspectos más especiales de un cuarteto de flautas, diferentes de un organista por ejemplo, es el hecho de que se tocan diferentes líneas, con mucha sutileza. Por supuesto tienes que obtener los beneficios de ser cuatro personas. Nuestro objetivo no es tocar como si fuésemos uno sólo, sino como la unión de cuatro ideas independientes. Si alguno dijese "¡ahora vamos a hacer esto!" sonaría estúpido. Sería como pretender despreciar las cualidades de cada instrumento y de cada músico.

M.C.M.- Lleváis tocando juntos tanto tiempo, y ¿nunca habéis tenido una discusión fuerte que os haya llevado a pensar en disolver el cuarteto?

P.L.- Sí. (Poniendo cara agresiva. Risas.)

M.C.M.- ¿Pensáis que es necesario que haya amistad, aparte de profesionalidad, para que un grupo funcione?

P.L.- Sí, realmente es muy importante ser amigos. Y también es importante dedicar mucho tiempo al cuarteto. Si hay carreras individuales u otras cosas interfiriendo con eso... puede ser posible, pero no llegarás a ser tan bueno como puedes.

M.C.M.- Y en cuanto a aspectos técnicos, ¿cómo compensar el desequilibrio que se puede producir entre la soprano y las otras flautas?

P.L.- Creo que es bastante importante cuando tocas la parte de arriba, que sepas cómo se siente cuando tocas la parte del bajo en el mismo momento. Si tocas el instrumento más pequeño, es el más flexible, a veces incluso sonando a una altura que molesta los oídos. Así que, cuando tocas una parte de soprano, debes dominar por ejemplo el arte de *desaparecer*, para que no siempre el énfasis esté en la parte de arriba. O quizá ralentizar tus acciones en relación con la del bajo. Es una labor muy importante unir las cuatro líneas con una absoluta comprensión de todos los instrumentos. En cuanto a las partes de soprano, muchas veces es un tema de color...

> es responsabilidad de los intérpretes producir interés en los compositores

M.C.M.- ¿Y qué hacer para conseguir una buena afinación?, ¿Practicáis algún ejercicio?

P.L.- Hay dos asuntos distintos. Al principio pasábamos un montón de tiempo afinando, pero quizá sin mucho conocimiento teórico. Sí, creo que al menos los primeros tres años estábamos afinando todo el tiempo. La otra cosa de la que se habla es tocar dinámicas; eso puede ser una cosa muy personal, usando, por ejemplo, la técnica de sombreado, o dominando todo tipo de dinámicas por ti mismo, y eso es lo que luego tienes que conjuntar. No es una técnica tan fácil, pero es posible. Eso vale también para to-

car a solo, no siempre afinar es algo que se debe compartir. Además es algo que no va muy deprisa. Un aspecto interesante con el que nos encontramos es que, hoy en día, el nivel de ejecución ha mejorado un montón; la gente domina obras modernas contemporáneas difíciles en, digamos, un mes; pero para dominar una sencilla canzona, con buena afinación... son años.

M.C.M.- ¿Estáis en desacuerdo con un músico que dijo que afinar en la flauta de pico es pensar en afinar?

P.L.- Bueno... en parte; pero lo que yo siento es que nosotros invertimos un montón de tiempo en afinar cuando empezamos, sin embargo, si un cuarteto de flautas empieza hoy, consiguen en dos semanas la misma afinación que nosotros tardamos dos años en alcanzar. Porque está en el oído más fácilmente de lo que estaba entonces, y es más fácil imitar que inventar... No es que nosotros inventáramos la afinación, pero en esa época la mayoría de los comentarios sobre los cuartetos eran que nadie creía que pudieran estar afinados; por eso, todas las críticas hablaban de una increíble afinación, y cuando lo oímos ahora, no es tan maravilloso... pero para ese momento lo era.

> no siempre afinar es algo que se debe compartir

M.V.M.O.- ¿Qué les dirías a los estudiantes para que afinen en un cuarteto? Dadnos un consejo para los principiantes.

M.C.M.- ¿Es bueno ser exigente con la afinación, o vendrá con el tiempo?

P.L.- Es difícil de decir, pero yo creo que lo más importante al empezar, para un cuarteto de flautas, es que se concentren en la expresión del conjunto, que quiere decir que cada uno debe establecer un volumen firme en la flauta. Primero, todos tienen que ser capaces de tocar con una expresión buena, normal, y después puedes empezar a afinar. A veces, la gente empieza a afinar demasiado pronto, y entonces toda la expresión del conjunto es siempre así (hace un gesto como de soplar con muy poco aire y cara de susto), está afinado pero... Aparece entonces un carácter extraño todo el tiempo. Eso es lo que nosotros hicimos...

M.C.M.- ¿Alguna pieza favorita, para el Loeki?

P.L.- Eh... demasiado diferentes...

M.C.M. -¿Cuál es la pieza más difícil que hayáis tocado?

P.L.- Un pieza moderna, que grabamos en nuestro disco de música contemporánea, que suena como si estuviéramos...

D.B.- Ensayando... (Muchas risas.)

P.L.- ...Fue muy difícil de ensayar y de tocar.

M.C.M.- Si queréis decir algo a los jóvenes estudiantes españoles...

D.B.- Feliz Navidad. (Risas.)

Karel van Steenhoven- Estáis tocando el instrumento más bonito del mundo. (Risas porque Karel lo dijo levantándose de su asiento y haciendo un gesto muy teatral y casi autoritario, como diciendo «que os enteréis bien que...».)

P.L.- He oído a EXTRAMUNDI, y a FRULLATO, y creo que son grupos muy vivos, que lo están haciendo muy bien. Es sólo una pena que... podrían tener mejores instrumentos, y es una cosa que hay que intentar... Especialmente, el mercado de instrumentos modernos no es lo suficientemente bueno, podría ser mejor. Hay instrumentos preciosos en 460 y en 415, pero no en 440... van por detrás.

M.V.M.O.- En Europa, ¿es la flauta de pico un instrumento como los otros?, porque aquí en España quizá pensamos que somos...

M.C.M.- Ayer... no sé si habéis leído el programa de vuestro concierto, pero no ponía nada de flautas de pico. Ayer, cuando estábamos en el concierto, un chico de Carmona entró y dijo "¿qué es ese instrumento?"

M.V.M.O.- No conocían el instrumento...

M.C.M.- ¿Notáis en España, en comparación con el extranjero, sobre todo Holanda, algún cambio en el conocimiento de la flauta de pico? ¿Notáis alguna mejora?

P.L.- Pienso que es igual en todas partes, está muy unida a un instrumento de educación. A veces es divertido tocar en países donde no hay tanto vínculo con la educación, o con la historia, y la gente está más abierta... se acercan a él como a cualquier otro instrumento, solo hay que esperar y ver qué es...

M.C.M.- Eso es todo, muchas gracias...❑

Entrevista y transcripción, María del Valle Martínez Ortega y Manuel Castellano Muñoz, Sevilla, diciembre, 1996.

LA FLAUTA DE PICO EN EL ARTE CATALÁN
3ª parte. Después de ca. 1500

Anthony Rowland-Jones, junio 1996
Traducción de Bárbara Sela Andrés

La evidencia iconográfica sugiere que, en la mayoría de los países europeos, la flauta de pico era ya conocida, y presumiblemente utilizada en música artística, a partir de la mitad del s. XV. Por ejemplo, un trío de flautas de pico formado por ángeles fue representado, entre otros instrumentos, en una *Coronación de la Virgen,* obra de un artista de Colonia en 1463 (véase *The Cambridge Companion to the Recorder*, ilustración 7). Esto ocurre sólo unos pocos años después de que Jaume Huguet pintase el trío de Vallmoll, mostrado en la Fig. 11 de la 2ª parte de este artículo. Tras la unificación de Castilla y Aragón en 1469, la importancia cultural de las cortes aragonesas decae, pero el área catalana —que siempre fue a la cabeza del desarrollo de la flauta de pico— pudo todavía jugar un papel en la temprana historia del instrumento. La 2ª parte de este artículo mostraba que, en los inicios del s. XV, la flauta de pico era conocida en tres de sus tamaños en la región de Barcelona; y que la flauta de pico tenor era lo suficientemente familiar como para ser representada con exactitud alrededor de 1470 (Fig. 12). El siguiente paso, especialmente debido al incremento de música para cuatro voces producido hacia finales del s. XV y al naciente interés por los *consorts* instrumentales, era construir un instrumento "bajo", o más correctamen-

Figura 14A. Relicario Verónica, detalle del ángel que toca un instrumento de viento de tamaño bajo. (Tesoro de la Catedral, Girona).
© Cabildo de la Catedral de Girona

Figura 14B. Relicario Verónica, detalle del ángel que toca un instrumento de viento de tamaño tenor. (Tesoro de la Catedral, Girona).
© Cabildo de la Catedral de Girona

te, un *basset*, en Fa —una quinta por debajo del tenor en Do—.

Las flautas de pico bajo tocadas a través de un tudel son difíciles de distinguir en las representaciones de los artistas, debido a la aparente similitud de su forma con la del sordón [N. del T.: según Lamaña, llamado también bordón en España] y algunos otros instrumentos graves de caña. Es posible, sin embargo, que el instrumento que toca un ángel en un Relicario Verónica del Tesoro de la Catedral de Girona esté modelado según una flauta bajo. El relicario consiste en un baluarte ramificado de plata con baño dorado, que sostiene un cuadro de dos caras: la Virgen y el Niño en una y el Salvator Mundi en la otra. Seis ángeles músicos en miniatura decoran el baluarte, dos en los extremos y dos en cada lado. Tocan arpas, percusión ligera y dos instrumentos de viento. Estos instrumentos de viento, mostrados como Figs. 14A y B, son difíciles de identificar. El más pequeño de los dos (Fig. 14B), un instrumento de tamaño tenor, está tocado a través de una caña o embocadura añadida, pero no puede ser una chirimía ya que es cilíndrico y no cónico en su diseño; está extrañamente curvado, y le falta la campana ensanchada típica de la chirimía. Además, la música de chirimía no iría bien con arpas. Tienen el agujero para el meñique duplicado, característica tanto de las chirimías como de las flautas de pico, pero demasiado bajo para la posición de la chirimía; en cualquier caso, las chirimías tenor tenían normalmente una llave para la nota más grave, protegida por una larga *fontanella*. Sin embargo, los carrillos hinchados, la falta de una embocadura en forma de pico y, sobre todo, la ausencia de la ventana de flauta de bisel, impiden su identificación como una flauta tenor.

Un instrumento bajo o *basset* ligeramente más grande (Fig. 14A) es igualmente enigmático. El diseño de su campana es igual que la del instrumento tenor, lo que sugiere que ambos instrumentos fueron concebidos como pertenecientes a la misma familia. Su forma está más cerca de la de un sordón, un instrumento de caña con capuchón, con un taladro interno estrecho doblándose sobre sí mismo para dejar la abertura sonora en la parte superior del instrumento; pero los agujeros para los dedos son demasiado grandes para un taladro estrecho, siendo su tamaño y colocación más apropiados al taladro de una flauta de pico bajo. Además, no hay documentación de instrumentos del tipo del sordón hasta alrededor de 1580, y se dice que este relicario tiene "en su base el escudo de armas del Obispo Berenguer de Pau, que rigió la sede [de Girona] de 1486 a 1506" (Post, Vol. XII, ilustración 2, p. 681); Gudiol Ricard sugiere que fue obsequiado a la Catedral en 1496. Sin embargo, aquí tampoco hay ninguna señal de la ventana típica de la flauta de pico, y la flauta bajo ilustrada por Sebastian Virdung en su *Musica getutscht* de 1511, así como otras en pinturas del s. XVI, está tocada por su extremo y no a través de un tudel; la flauta bajo de Virdung tiene una llave y *fontanella* para la nota más grave. Sólo se puede asumir que estos dos instrumentos son híbridos, derivados de la imaginación del orfebre.

Pero sí puede ser razonablemente asumido que el orfebre conocía el aspecto de una flauta de pico pequeña, ya que la preciosa Madonna (Gudiol 1004) está atribuida al Maestro de Canapost, quien también pintó (ca. 1470) un retablo (Gudiol 1002) que está espléndidamente exhibido en el Museo Diocesano de Girona, en el que *La Mare de Deu de la Llet* tiene a su lado dos ángeles músicos, uno tocando una viela, y el otro una esbelta flauta de pico de tamaño soprano perfectamente representada. Sabemos que otro pintor de Girona, contemporáneo de aquél, estaba familiarizado con la flauta tenor (Fig. 12). ¿Es quizá posible que nuestro orfebre hubiese visto una flauta de pico bajo tocada con tudel y después modelase sus instrumentos híbridos parcialmente sobre flautas de pico existentes?

En el s. XVI la flauta de pico estaba bien establecida en toda Europa, y desarrolló una rica iconografía. El Greco pintó flautas de pico —de diversos tamaños— al menos cuatro veces, pero no en sus cuadros pertenecientes ahora a colecciones catalanas. Sin embargo, en Tarragona y Barcelona pueden verse otros "dibujos de flautas de pico" de considerable interés, realizados por pintores de

Figura 15A. Parte central del tapiz de Bruselas del s. XVII, "Quod cantant veteres, tentat resonare iuventus". (Catedral de Tarragona)

Flandes y de Venecia.

La Catedral de Tarragona posee una notable colección de tapices de Bruselas. Quince de éstos, basados en cuadros de Jacobo Jordaens de alrededor de 1640, ilustran proverbios, tema popular entre los ciudadanos flamencos protestantes de aquel tiempo. Uno moraliza sobre *"Quod cantant veteres tentat resonare iuventus"*; esto es, que los jóvenes pretenden tocar en instrumentos (una forma inferior de hacer música a cantar porque no expresa palabras y su significado) lo que los viejos cantan. Es común en otras representaciones de este proverbio en los Países Bajos, encontrar a los jóvenes tocando flautas de pico, el tipo más conocido de flauta de canal en Flandes y Holanda en el s. XVII. El tapiz de Tarragona muestra una familia de clase acomodada, sentada a la mesa de la cena tocando y cantando (Fig. 15A). Un hombre corpulento, calvo, con barba y gafas, canta con su partitura, la gravedad de sus palabras enfatizada por su alzado dedo índice en la mano izquierda levantada (¿o está sólo intentando llevar el pulso?). A su lado un hombre mucho más joven —¿su hijo?— toca una gaita ornamentada, mientras que, cerca del plato de fruta, un niño toca una flauta de pico, y un bebé, en los brazos de su madre, se añade al ruido con un pequeño silbato. ¡Obviamente las dos generaciones más jóvenes no van a oír o hacer caso del texto cantado por el abuelo! Debajo, en el suelo, apilados alrededor de un refrigerador de vino, hay algunas partituras descartadas, un libro, y algunos otros instrumentos incluyendo una chirimía tenor, una trompeta, gaitas, una flauta de pico (probablemente) y, bastante improbablemente, lo que parece ser una flauta de ranura, como las tocadas en países árabes y sudamericanos (Fig. 15B).

Si algo del simbolismo en el tapiz de Tarragona es evasivo, una escena de un cuadro en el MNAC de Barcelona lleva implícita una mofa del simbolismo barroco. Este cua-

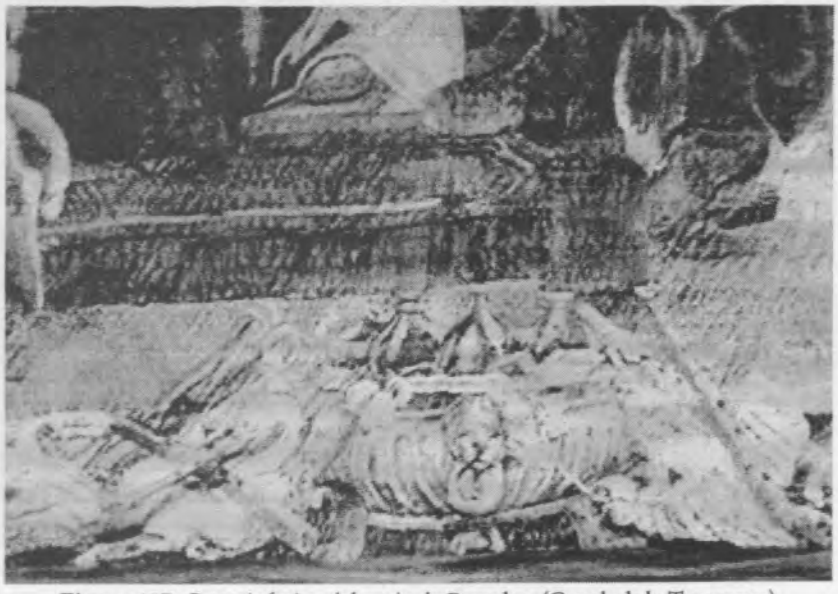


Figura 15B. Parte inferior del tapiz de Bruselas. (Catedral de Tarragona)

dro es *El Minueto*, pintado por Domenico Tiepolo alrededor de 1756. De 1750 a 1753, Domenico estuvo en Würzburg trabajando

Figura 16A. Giambattista Tiepolo, detalle del fresco "Europa". (*Residenz*, Würzburg)

con su padre Giambattista Tiepolo en los grandes frescos de la *Residenz*, el magnífico palacio construido tanto para glorificar al Príncipe-Obispo como para desplegar los esplendores de la arquitectura alemana. Sin embargo, para conseguir lo mejor, el Príncipe-Obispo tuvo que importar artistas italianos. En la vasta sala de la escalera, los cuatro continentes —África, Asia, América y Europa— rinden homenaje al poder y la gloria de este mediocre pero inmensamente rico prelado. Su retrato domina el fresco de *Europa*, encima de escenas que representan las artes de la música, la pintura, la escultura y la arquitectura. Este encargo debió ser ligeramente desconcertante para el veneciano Tiepolo, cuyas influencias artísticas derivaban de los cuadros de Veronese, Tiziano y Tintoretto. Pero, con o sin el conocimiento del Príncipe-Obispo, Giambattista quiso dejar clara la superioridad del arte veneciano, basando su grupo de músicos en los que aparecen en primer plano del gran cuadro de Veronese, *Las Bodas de Canaán*, ahora en el Louvre. En aquel cuadro, Veronese escogió retratar como sus músicos a los pintores más importantes de su tiempo: Tiziano, Tintoretto, él mismo y, en su primera versión, Jacopo Bassano. Probablemente por propósitos de composición, Tiepolo omitió a Veronese en su grupo de música (Fig. 16A), aunque *Europa* tiene otras referencias a Veronese. Sí incluyó una copia casi exacta de la representación que Veronese hizo de Tiziano, tocando la viola bajo, así como de la cabeza de Tintoretto justo al lado de Tiziano. Los otros dos músicos (no identificados) están asimismo copiados del cuadro de Veronese. Se dice también que la música, para flauta de pico, viola, dos cantantes y bajo, es una cantata de Vivaldi. La iconografía musical del cuadro de Veronese es muy compleja, y su relación con *Europa* de

Figura 16B. Domenico Tiepolo, detalle de *El Minueto*. (MNAC, Barcelona).
© MNAC, Barcelona

Tiepolo será descrita en longitud en mi artículo "*El Minueto* —Pintores-músicos en tiempo ternario—" ("*The Minuet* —Painter-musicians in Triple Time"), que aparecerá en *Early Music* durante 1997.

Aunque Domenico Tiepolo se ganó la vida mediante encargos, usando el mismo estilo que su padre, su verdadero genio aparecía en temas menos grandiosos, relacionados con la veneciana *Commedia dell'Arte* y escenas de carnaval llenas de sátira picante. Su inspiración para estos cuadros, dos de los cuales están en el MNAC de Barcelona, venía de su tío Guardi y especialmente del extraño arte, casi caricaturesco, de Pietro Longhi. Estos artistas dieron la espalda a la grandiosidad y al anticuado simbolismo de la pintura del alto barroco. Giambattista colaboró felizmente con su ingenioso e inteligente hijo, y pudo divertirse con la reaparición de los músicos de *Europa* para tocar *El Minueto*, aunque pudo sentirse un poco desconcertado con lo que Domenico le hizo al pobre Tiziano —ponerle una máscara de carnaval con una larga nariz y colocarlo junto a una cesta de lavandería (Fig. 16B)—.

He dejado la representación más curiosa para el final. Y es puramente catalana —dramáticamente impresionante y bastante jovial—. Está en la Capilla de la Ermita de Peregrinos en Font-Romeu, en la Cerdaña, justo detrás de la frontera francesa. La Capilla, como muchas iglesias catalanas, tiene un buen retablo, diseñado por Joseph Sunyer en 1707. Pero la pieza maestra de Sunyer, de 1712, está escondida en una especie de gruta detrás del retablo, donde se guarda la estatua de Nuestra Señora de Font-Romeu. En cada esquina de esta pequeña habitación, suntuosamente decorada con colores brillantes, pero sin ninguna luz natural, hay un ángel músico con mofletes rosados y alas blancas, azules y naranjas, de tamaño más o menos natural (¡suponiendo que los ángeles son antropomórficos!). Estos ángeles sostienen un violín, un violonchelo, una chirimía y una flauta de pico tenor muy grande. Todos los instrumentos son dorados. La flauta es ancha y, como el instrumento en la Fig. 14A, curvada. Sabemos que el boj tiende a doblarse, pero este instrumento parece estar curvado por su diseño, y este diseño es de estilo completamente renacentista. Es posible que Sunyer no tuviera ninguna noción de los cambios en el diseño de la flauta introducidos por, entre otros, la familia Hotteterre unos cincuenta años antes. Pero quizá esta respuesta selectiva a las influencias externas, combinada con el espíritu de independencia e invención, es un aspecto de la cultura catalana que hace sus contribuciones a la historia de nuestro instrumento tan interesantes y significativas.❑

Figura 17. Joseph Sunyer, detalle de la estatua del ángel tocando una flauta de pico. (Capilla de la Ermita de Peregrinos, Font-Romeu, Cerdaña)

La REVISTA DE FLAUTA DE PICO agradece al MNAC de Barcelona y al Cabildo de la Catedral de Girona su gentileza al permitirnos la reproducción de la fotografías de este artículo.

FLAUTAS DE PICO

Copias de instrumentos originales

Flautas barrocas en 440 Hz.

Soprano en Do, (Terton)

Alto en Fa, (Denner)

Tenor en Do, (Denner)

Flautas barrocas en 415 Hz.

Soprano en Do, (Terton)

Alto en Fa, (Denner)

Alto en Fa, (Bressan)

Alto en Fa, (Steenbergen)

Alto en Fa (392 Hz.), (Bizey)

Voice Flute en Re, (Denner)

Tenor en Do, (Denner)

Flautas tipo "Ganassi" en 466 Hz., 440 Hz., 415 Hz.

Soprano en Do

Alto en Sol

Alto en Fa

Flautas renacentistas en 440 Hz. o 466 Hz.

Soprano en Do

Alto en Sol

Alto en Fa

Tenor en Do (con o sin llave)

Bajo en Fa

Flautista, grabado de J.C. Weigel, *Musicalisches Theatrum* (Nuremberg, c. 1720)

PAUL RICHARDSON

c/ Vaquerías, 8-Esc. dcha. 5ºD.
28007 Madrid
Tel. 91-4094726

CUIDADO Y MANTENIMIENTO DE LA FLAUTA DE PICO. 1ª parte

Adrian Brown
Traducción de Juan Ramón Lara García

Tocar un instrumento nuevo

La mayoría de los fabricantes de flautas de pico proporcionan indicaciones sobre el mejor modo de tocar un instrumento durante los primeros meses de su vida, y, en general, tales instrucciones deben ser seguidas. Sin embargo, hay algunos principios generales que me gustaría subrayar.

Cuando una flauta es nueva, la madera de la que está hecha es más propensa a absorber humedad, y, si esto ocurre en gran medida, el instrumento se deformará. Esto es especialmente cierto para la zona del *voicing*, que es la más sensible, y por tanto la más predispuesta a cambiar. Es pues importante asegurarse de que un instrumento nuevo no llegue a humedecerse demasiado, y de que es secado adecuadamente entre sesiones de uso. Al comenzar a tocar una nueva flauta debe escucharse cuidadosamente su sonido, y, si el timbre parece deteriorarse, se debe dejar de tocar durante un rato. La moderación es esencial, junto a la suficiente atención sobre qué está ocurriéndole al instrumento. Seguramente no haya demasiada diferencia entre tocar un instrumento durante quince y veinte minutos al día. Sin embargo, es mejor dividir el tiempo en dos sesiones, separadas por varias horas, o incluso en tres o más breves períodos. Después de cada uno de ellos se debe secar el taladro interior del instrumento con un trozo de paño seco asido a una varilla adecuada, y luego dejar las piezas verticalmente, de modo que cualquier humedad residual resbale hacia fuera.

Nota: Es muy importante no usar calor extra para acelerar el proceso: incluso la luz directa del sol puede llegar a rajar un instrumento húmedo.

Los libros de instrucciones suelen aconsejar precaución al tocar en el registro agudo. Esto es debido a que las mayores presiones del aire usadas al tocar en el límite de la extensión del instrumento hacen que penetre más humedad dentro de éste, de modo que la zona del *voicing* puede llegar a saturarse. Por tanto, tocar notas agudas largas, o al menos fuertes, debe evitarse en lo posible durante, más o menos, el primer mes.

Cuidado y mantenimiento diarios

La flauta de pico es un instrumento frágil y delicado que debe ser manejado cuidadosamente. Los cambios de humedad y temperatura, y la frecuencia y forma con que se toque, por no mencionar el tipo de saliva del instrumentista, pueden influir en mayor o menor medida en el instrumento. Sin embargo, si son tratadas con cuidado y cierto sentido común, las flautas de pico pueden mejorar realmente con el tiempo, y durar casi toda la vida.

Es muy importante separar las piezas de la flauta después de tocar, y eliminar cualquier exceso de humedad del interior con un paño limpio asido a una varilla. Cualquier humedad residual en el canal debe ser succionada. Lo mejor sería incluso dejar que el instrumento se secase fuera de su estuche.

La mayoría de las flautas alcanzan su mejor funcionamiento tras tocar durante cierto tiempo; el necesario para alcanzar el nivel óptimo varía según el flautista, el fabricante y el instrumento. La respuesta del instrumento suele mejorar tras un cierto rato, para empeorar en torno a una hora después. La razón de tales cambios es que la madera reacciona a la humedad del soplo, y debido a ello las dimensiones de la zona del *voicing* cambian levemente. Es esencial que el flautista aprenda a percibir tales cambios, llegando a saber durante cuánto tiempo puede ser tocado cada instrumento. Para el fabricante suele ser posible cambiar las proporciones del *voicing* ligeramente, para posponer el momento en que el instrumento llega

La REVISTA DE FLAUTA DE PICO agradece al autor y a la editorial DOLCE el permiso para publicar esta traducción de la primera parte del libro: BROWN, A., *The Recorder: A Basic Workshop Manual*. Brighton: Dolce Ed., 1989 (DOL 112).

al punto óptimo, de modo que pueda ser tocado durante más tiempo. Yo diseño la mayoría de mis propios instrumentos para que alcancen el mejor sonido tras una media hora, de modo que puedan ser usados durante unas dos horas; esta solución, tal vez no compartida por todos, es mi compromiso personal para la mayoría de los flautistas.

Ciertas maderas cambian más rápidamente que otras: el boj, por ejemplo, es mucho más inestable que el arce, o que la mayoría de las maderas duras exóticas; sin embargo, las especiales cualidades del sonido de los instrumentos de boj, pienso, compensan sus desventajas. Otros factores que influyen en cuánto se altera la flauta son el tamaño del instrumento (los pequeños son más sensibles) y el tiempo durante el que es usado cada día. En un mundo ideal, la flauta debería ser tocada cada día lo suficiente para alcanzar su nivel óptimo, dejándola secar después. Por supuesto ésta no es una solución práctica, pero pensar un poco en cómo un instrumento responderá a una serie dada de obras permitiría al flautista planificarse de tal modo que el instrumento funcionase cerca de su ideal durante la mayor parte de la interpretación.

Es conveniente utilizar un soporte para las flautas al darles aceite

Calentamiento. Es importante que la flauta sea calentada antes de tocar, especialmente si está hecha de granadillo, ébano u otras maderas exóticas. Soplar en el instrumento cuando está frío producirá la formación de condensación en el canal, causando con frecuencia una seria obstrucción.

Para calentar un instrumento, rodee la zona del *voicing* con sus manos, o bien enrolle la cabeza del instrumento en un pañuelo y guárdela en un bolsillo cerca de su cuerpo.

Almacenamiento. Las flautas deben ser guardadas en lugares con humedad y temperatura claramente estables. La mayoría de las flautas están afinadas a 20°C: si la temperatura es más baja, el diapasón bajará, y si sube, subirá. Los cambios de temperatura repentinos deben evitarse, y en invierno todo instrumento debe ser protegido del frío al sacarlo a la calle. Del mismo modo, deben evitarse los cambios de humedad: el instrumento debe mantenerse en un entorno que nunca sea demasiado seco, lo cual podría producir que se resquebrajase, ni demasiado húmedo, lo cual fomenta la aparición de hongos. Al transportar flautas en aviones, trate siempre de llevarlas en la cabina de pasajeros, y evite que sean cargadas en la bodega, muy seca y fría durante el vuelo.

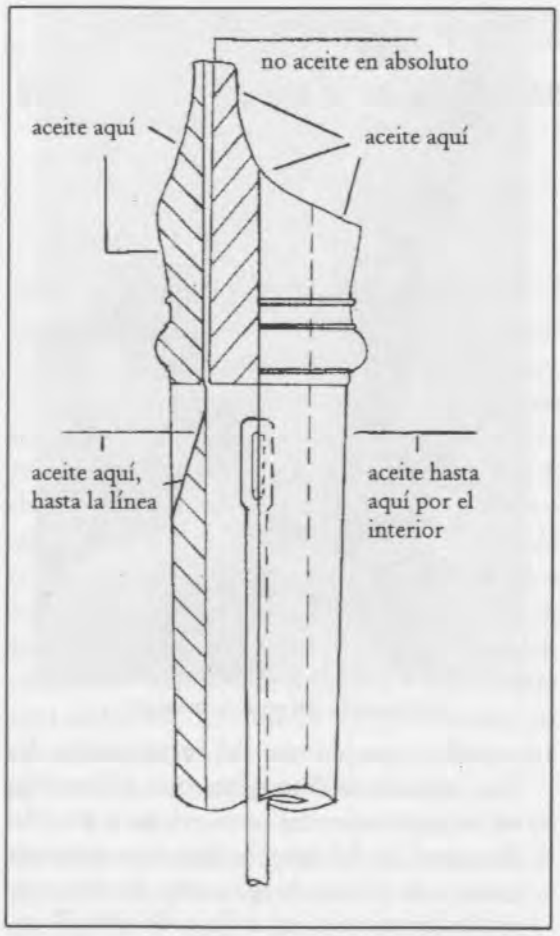
Reenvío de instrumentos al constructor. Si tiene que devolver un instrumento al constructor para repararlo, use una caja sólida de cartón, como las que normalmente se suelen vender en las oficinas de correos. Empaquete el instrumento en su estuche o bolsa, y guárdelo dentro de una bolsa de plástico bien cerrada, para estabilizar la humedad. Meta entonces la bolsa de plástico en la caja, rellenándola bien, por ejemplo con papel de periódico o plástico con burbujas. Si el envío para la reparación es internacional, es sensato contactar primero con el reparador o constructor, para saber qué documentación de aduana es necesaria. Si no toma esta precaución, puede encontrarse con el instrumento de vuelta sin haber llegado al constructor, debido a los altos impuestos cargados en la aduana.

Aceitado

Hay tres razones para aceitar el interior de la flauta:

-1. Es esencial que el taladro interior del instrumento sea hermético al aire, pues la menor fuga en cualquier punto del tubo puede afectar marcadamente a la respuesta de la flauta, y especialmente a la potencia de las notas graves.

-2. El aceite funciona como barrera para impedir la penetración de agua por los poros de



la madera, lo que puede hacer que ésta se hinche o, en casos extremos, incluso que se raje.

-3. Finalmente, aceitar el interior regularmente impide su enmohecimiento y la infección con hongos.

Frecuencia. Las flautas difieren bastante significativamente en este punto. Un instrumento hecho de una madera basta y poco densa, como el arce, requerirá un aceitado más frecuente que una de boj, por ejemplo. Similarmente, una flauta tocada muy regularmente requerirá un aceitado más frecuente que una soplada sólo de vez en cuando. Sin embargo, como indicación sugeriría que una alto barroca de boj debería ser aceitada cada dos semanas cuando es nueva, aumentando el intervalo hasta cinco o seis semanas cuando tenga un año.

Tipos de aceite. Recomiendo el uso de aceite de almendra para todos los tipos de flauta, salvo para instrumentos originales de gran valor, sobre los que la opinión general está a favor de aceites no endurecibles. El aceite de almendra es muy fino, especialmente en caliente, y es mejor usarlo del tipo 'prensado en frío', si es posible. El aceite de linaza refinado es un buen sustituto, aunque su olor no es muy agradable, y tiende a ser un poco más espeso que el de almendra. No recomendaría el uso de aceites de cocina, como el de semilla de sésamo, de maíz, etc.; éstos suelen ser demasiado viscosos y pegajosos, y por tanto inadecuados para las flautas. En la mayor parte de los países los aceites de almendra y de linaza refinado pueden comprarse en farmacias.

Aplicación del aceite. El mejor método es conseguir varias varillas hechas para este fin de metal o plástico, en las que pueden fijarse trozos de trapo. Como alternativa, corte una ranura en una varilla del diámetro adecuado para sostener el paño. Use un material de buena calidad, que no deje ninguna pelusa en el taladro interior. En este punto, el aceite debe ser calentado ligeramente, introduciendo el envase que lo contiene en una cacerola de agua caliente durante unos diez minutos. Esto hará el aceite más fluido, facilitando la penetración por los poros de la madera. Con la pieza de la flauta en una mano y la varilla con el trapo asido en la otra, sumerja ésta en el aceite y empápela enteramente. Deslice entonces la varilla arriba y abajo por el interior del instrumento, hasta cubrirlo completamente con aceite. Al aceitar el cuerpo del instrumento, procure que el aceite llegue a salir por los agujeros de los dedos, de modo que el interior de éstos quede también bien aceitado. Todo exceso de aceite debe ser extraído del instrumento.

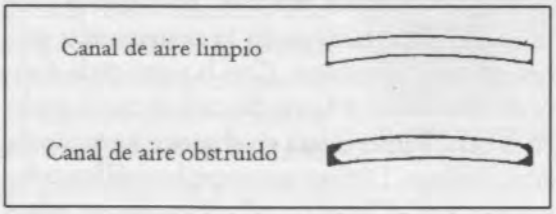
Una vez aceitada, cada pieza del instrumento debe ser colocada verticalmente entre ocho y veinticuatro horas, para permitir al aceite empapar poco a poco la madera. Durante este tiempo el cuerpo y el pie de la flauta deben ser invertidos de posición varias veces, para igualar la penetración del aceite. Tras esto, o cuando el instrumento deba volver a ser usado, seque cualquier exceso de aceite con un paño seco y la varilla; puede entonces ensamblarse el instrumento.

Nota: Debe tenerse mucho cuidado al aceitar la cabeza de la flauta.

Durante esta operación es esencial asegurarse de que la cabeza se mantenga siempre en vertical, con el lado de la embocadura hacia arriba. Así nos aseguraremos de que el aceite no gotee hacia las superficies del canal. La varilla de aceitar debe ser introducida hasta la línea mostrada en el diagrama de la página 17, previniendo que el aceite toque las superficies indicadas. La zona de la rampa puede ser aceitada con un pequeño pincel, pero asegúrese de usar sólo la mínima cantidad de aceite, pues éste puede fácilmente deslizarse desde ahí a las zonas sensibles. Yo recomendaría dejar los últimos dos o tres milímetros de la rampa sin aceitar.

Obstrucción

La obstrucción del canal de la flauta es un problema común para muchos flautistas. Es causado por la condensación de la humedad del aire espirado en las superficies frías del canal y, en menor medida, del labio. El problema es más agudo si el instrumento está frío, o cuando está hecho de una madera más densa como granadillo. No parece haber una verdadera solución para este problema, pero hay unas pocas cosas que pueden ayudar.



-1. Asegúrese de que el instrumento esté bien caliente antes de tocar, especialmente si está trabajando en condiciones relativamente frías o usando un instrumento de madera más densa.
-2. Si la obstrucción resulta problemática, es mejor succionar la humedad del instrumento que soplarlo, lo cual sólo introduce más humedad. El mejor método, me parece, es cubrir la ventana con una mano, y succionar la humedad: esto debe limpiar todas las superficies de la ventana.
-3. Una mezcla muy diluida de detergente y agua (1:50, unas pocas gotas de detergente en un bote pequeño de medicina) funciona bien como anticondensante. Esta mezcla es vertida gota a gota en el canal desde el final de la ventana (yo uso una pequeña pipeta) y soplada hacia fuera del instrumento. La fina película de detergente que se deposita en las superficies del canal rebaja la tensión de superficie del agua, formándose así capas en lugar de gotitas de agua; esto produce menos interferencias en el flujo de aire. El anticondensante, por supuesto, no es una solución permanente, pero puede usarse con la frecuencia que sea necesario.

Utilización del anticondensante

-4. Si el canal queda aceitado por alguna razón, o si hay acumulación de suciedad, el instrumento puede parecer más propenso a obstruirse. Por ello puede ser necesario de vez en cuando sacar el bloque del instrumento para limpiarlo, junto a las superficies superior y laterales del canal.

Nota: No recomendaría el uso de plumas para limpiar el canal, pues el riesgo de dañarlo con el duro cañón de la pluma es demasiado grande, y hay siempre peligro de que pedazos de pluma queden alojados en el canal. ❑

Advertencia del traductor: pese a que en el último párrafo el autor recomienda sacar el bloque, suministra las instrucciones para hacerlo en el punto siguiente (que será traducido en sucesivos números de esta revista). Es recomendable, por tanto, ser cautos a la hora de sacar el bloque porque es una operación delicada que puede resultar peligrosa para el instrumento.

INTRODUCCIÓN A LA *OPERA INTITULATA FONTEGARA*
Venecia, 1535, de Silvestro Ganassi dal Fontego (1492 - ?). 1ª parte

Luca de Paolis
Traducción de Vicente Parrilla López

En el Renacimiento italiano una serie de factores concomitantes determinaron el nacimiento y la proliferación de un tipo de obra impresa de carácter didáctico-divulgativo que contenía generalmente, junto a indicaciones relativas al uso de uno o más instrumentos y de la voz humana, reglas y fórmulas para hacer disminuciones sobre la línea melódica de composiciones preexistentes. Estos tratados eran el fruto de la progresiva emancipación de los instrumentos respecto a la voz humana (en un intento también de imitarla) y del siempre más difundido fenómeno del virtuosismo de cantantes e instrumentistas que paralelamente alimentaba un creciente diletantismo.

La imprenta permite la difusión de estas obras que tenían la tarea y la intención de sustituir el aprendizaje directo de tradición oral, o por lo menos de convivir con él. Además de tal función, puramente didáctica, estaba la de publicidad: de hecho estas obras eran compuestas por instrumentistas o cantantes al servicio de un señor. Los tratados estaban dedicados a los dogos, príncipes o duques, patrocinadores de la empresa, testimonio público del favor concedido a la música por estos personajes y de la extraordinaria capacidad poseída por los músicos a su servicio.

Como todos los tratados, las obras sobre disminuciones eran el fruto de una práctica ya extremadamente difundida. Ciertamente podemos encuadrar su nacimiento en el momento de máxima perfección de este arte y su proliferación a partir de los dos últimos decenios del s. XVI, coincidiendo con el momento de decadencia y estandarización de las disminuciones renacentistas.

La *Fontegara* de Silvestro Ganassi, publicada en Venecia en 1535[1], es el primer tratado italiano sobre disminuciones y sobre flauta de pico. Es, sin duda, el más complejo y articulado tratado del género y sucede también que, a causa de su peculiaridad, se le presenta al lector moderno como el más complejo y menos asequible. La obra de Ganassi entra plenamente en la casuística mencionada anteriormente. Está dedicada al príncipe Andrea Gritti, entonces dogo de Venecia y probable patrocinador de la obra, a quien el autor prestaba servicio como ejecutante de flauta de pico y viola *da gamba*. Desde el frontispicio del tratado emerge claramente la doble intención didáctica que caracteriza a la obra entera. De hecho, la *Fontegara* está dirigida por un lado a un público compuesto de flautistas principiantes y por otro a una audiencia de expertos flautistas, instrumentistas y cantantes con deseos de aprender el arte de la disminución. La primera parte del tratado está dedicada exclusivamente a la flauta de pico. Para explicar las digitaciones de las trece notas fundamentales, el autor utiliza un doble sistema de referencia: a cada una de las digitaciones representadas en el instrumento con las varias combinaciones de agujeros abiertos y cerrados, corresponde la nota relativa indicada en el pentagrama o bien con el sistema de la solmisación[2]. Esto último servía para aquellos que no conocían la notación musical. De este modo, Ganassi se dirige a un público de escasos conocimientos musicales, muy distinto al requerido por la segunda parte del tratado, dedicada a las disminuciones. El paso de un usuario inexperto a uno experto es también evidenciado por la tabla de digitaciones de las siete notas añadidas que, colocada al final de la obra, no presenta

La REVISTA DE FLAUTA DE PICO agradece al autor y a los editores su gentileza al pemitirnos publicar la traducción de esta «Introduzione» a la edición facsimilar de la *Opera Intitulata Fontegara...*, Venecia, 1535, de Silvestro Ganassi dal Fontego (1492 - ?), publicada por la SIFD y Hortus Musicus, Roma, 1991.

El traductor agradece a Agostino Cirillo su inestimable ayuda en la traducción de muchos pasajes en italiano, y a Antonio Torralba Martínez y Concepción Luque Bojollo su ayuda en la traducción de los textos en latín y en las referencias bibliográficas.

el sistema de solmisación. De cualquier modo habría que excluir la hipótesis de que un flautista principiante pueda, después de haber leído la primera parte del tratado, aventurarse a tocar las complejas fórmulas rítmicas ganassianas. De esta forma la intención didáctica es presentada a dos niveles diferentes pero no consecuentes.

En el capítulo II, *Dechiaration di esso flauto*, Ganassi señala los tres elementos fundamentales para la práctica de la flauta de pico: «Questo instrumento nominato flauto richiede tre cose prima el fiato seconda la mano terza la lingua [...]». [«Este instrumento llamado flauta requiere tres cosas: primero el soplo, segundo la mano y tercero la lengua [...]»].

Si el *fiato* [soplo, aliento] debe contemplar a la voz humana como el más perfecto modelo a imitar, los otros dos elementos, la mano y la lengua, son dependientes entre ellos y sobre todo la 'mano' nace de la práctica de la lengua y del disminuir[3]. El término 'mano' adquiere así un doble significado: el simple ejercicio técnico digital y un concepto superior del disminuir que traspasa las mismas fórmulas de la *Fontegara*. Nos encontramos ante el verdadero arte de la ornamentación, que engloba un gran dominio de las articulaciones y de las fórmulas notacionales de las disminuciones, organizándolas, según criterios estético-expresivos, en la composición a disminuir. Este último estadio del arte del disminuir no es afrontado por Ganassi. En la *Fontegara* no hay ningún ejemplo de composición disminuida según las reglas del propio tratado, como sin embargo ocurrirá en las sucesivas obras del mismo género. Está claro que para los instrumentistas y cantantes de la época el más válido auxilio para aprender a improvisar consistía en escuchar directamente. Hoy nos inclinamos a pensar que las composiciones disminuidas comenzaron a aparecer en los tratados justamente en el momento de máxima codificación y estandarización de este arte. Esto no quiere decir que las disminuciones de Rognoni fueran iguales que las de Dalla Casa, por poner un ejemplo, sino que la práctica de las disminuciones había llegado a un punto de fácil transcripción sobre papel, liberándose, al menos en apariencia, de todos aquellos elementos de difícil codificación.

Pero antes de este proceder regular del ritmo, de esta cuadratura en divisiones constantes, en suma, de este orden de carácter métrico, ¿cuál era la naturaleza de las disminuciones? El problema nos lleva directamente a Ganassi y en modo particular a aquella vasta parte de la *Fontegara* dedicada a las disminuciones que, como hemos dicho, está dirigida a un público de instrumentistas expertos. Ganassi fue ciertamente el primer tratadista en afrontar el problema de cómo codificar una práctica oral, de cómo transcribir en papel un evento musical de naturaleza improvisatoria. Los resultados son ciertamente sorprendentes, sobre todo si se considera el dato musical como producto de la cultura de la época.

En el Renacimiento el arte era ligado a menudo a la corriente de pensamiento que desde Platón, a través de los neoplatónicos y una larga serie de teólogos, a partir de San Agustín, veía en el universo y en toda criatura una estructura matemática y armónica según el postulado pitagórico «todo es número». El mundo había sido creado por Dios en base a leyes de armonía divina, musical, no audible por los mortales comunes; la razón humana se aproximaba a esta verdad suprema solamente en cuanto la armonía «humana» era llevada a números y como tal considerada reflejo de la armonía «mundana». La actividad humana, las artes, debían modelarse a aquellas divinas, a través de procesos naturales derivados de proporciones numéricas. El platonismo, que influyó en gran medida sobre el pensamiento renacentista, veía en los números la única garantía de belleza, orden y medida del cosmos. El elemento numérico, importante y duradero, era la base del alma del mundo y por consecuencia del alma humana, y era accesible solamente al filósofo y al «músico» instruido en matemáticas. La cultura renacentista vive en la continua tensión de comprender y reconstruir la armonía soberana. La música juega un papel preponderante en este proceso; la armonía «humana», reflejo de la «mundana», se une a Dios y al «amor» en cuanto se percibe a través de un sentido «espiritual»: el oído. Leone Ebreo dice a este propósito:

> *grazia diletti e muova l'anima a proprio amore (qual si chiama bellezza), non si truova*

negli oggetti de li tre sensi materiali, che sono il gusto, l'odore e il tatto, ma solamente negli oggetti de' due sensi spirituali, viso e audito (...). E si trova negli oggetti de l'audito, come bella oratione, bella voce, bel parlare, bel canto, bella musica, bella consonanzia, bella proporzione e armonia; ne la spiritualità de' quali si truova grazia, qual muove l'anima a delettazione e amore mediante il spiritual senso de l'audito[4].

[La gracia que deleita y mueve al alma al propio amor (y que se llama belleza), no se encuentra en los objetos de los tres sentidos materiales, que son el gusto, el olfato y el tacto, sino solamente en los objetos de los dos sentidos espirituales, la vista y el oído [...]. Y se encuentra en los objetos del oído, cual bella oración, voz bella, el hablar bien, el canto bello, la música bella, la consonancia bella, las proporciones bellas y la armonía; en la espiritualidad de los cuales se encuentra la gracia, que mueve el alma al deleite y amor mediante el sentido espiritual del oído.]

Las demás artes y las disciplinas del saber científico hacen referencia a la música constantemente, consolidando más, entre los filósofos y tratadistas del Renacimiento, la relación entre arte, vida, número y música. Como habíamos dicho, el número y las proporciones constituyen por sí mismos una garantía de lo bello. Franchino Gaffurio, en la *Practica Musice*, explica cómo éstos estaban en la base de la música y de las disciplinas científicas más vecinas a ella:

Cum igitur Arythmetica proportio in numeris constet: Geometrica in continuis: Stereometrica in libratione ponderum: quae & a nonnullis geometricae ascribitur: Musica proportio (earum particeps) mutua consyderatione procedit[5].

[Porque, en suma, existe proporción entre los números en la Aritmética, entre las figuras en la Geometría y en el equilibrio de los sólidos en la Estereometría (adscribible a la Geometría, según algunos). En la Música (partícipe de éstas) la proporción parte de una consideración tomada de ellas.]

A finales del s. XV el postulado 'bello igual número' sufre una modificación y un enriquecimiento a causa de la creciente importancia dada a la percepción sensorial. Se operó así la importantísima fusión del proceso intelectivo con el sensitivo que, a finales del s. XVI, llevará al nacimiento de la 'nueva racionalidad', fuente fundamental de la ciencia moderna. Habíamos anticipado esta nueva posición estética con el fragmento de Leone Ebreo, el cual era consciente de que las proporciones no eran las únicas garantías de belleza. Existen «corpi semplici» [«cuerpos simples»] carentes de relaciones proporcionales, que pasan por los sentidos y se perciben igualmente como bellos. A estas últimas adquisiciones se unió, a través del redimensionamiento llevado a cabo en el ámbito de la cultura cristiana, el concepto de proporción como sinónimo de belleza, que emerge a través de la idealización de la belleza espiritual de la forma. Marsilio Ficino, en el *Comentarium (...) in Convivium Platonis de Amore* (Florencia 1484), en polémica con las teorías boecianas, afirmó que las proporciones por sí solas no tienen la facultad de producir belleza, sino en cuanto ideas dotadas de belleza espiritual, y, por lo tanto, generadoras primeras del arte:

Quid tandem est corporis pulchritudo? Actus, vivacitatis et gratia, quedam idee sue influxu in ipso refulgens. Fulgor huiusmodi in materiam non prius quam aptissime sit preparata descendit[6].

[¿Qué es al fin la belleza del cuerpo? El movimiento, gracia también del natural vigor, que brilla por la influencia misma de una idea propia. De este modo, el fulgor no desciende a la materia hasta que ésta esté preparada de forma conveniente.]

La teoría de las proporciones adquiere así un redimensionamiento, no una negación. La importancia dada a la percepción sensorial llevó a colmar la divergencia que hasta ahora había separado teoría y práctica musical. Las proporciones, presentes en la música en dos aspectos (uno ligado a la notación y otro a las especulaciones armónicas), cayeron en desuso con el tiempo. El campo de la notación se simplificó progresivamente en favor de los nuevos cánones estéticos (las palabras adquirieron más importancia en la música). En el campo

armónico se pasó a la progresiva desaparición de los varios temperamentos en favor del temperamento igual, el único no reducible a relaciones simples entre números primos.

En el s. XVI, las especulaciones filosóficas ligadas a una nueva concepción proporcional de lo bello estaban presentes en numerosos tratados filosóficos y escritos de música y artes figurativas. La idealización de la armonía del mundo no interesaba solamente al campo de la música, sino que la aspiración de hacer corresponder el microcosmos con el macrocosmos a través de proporciones armónicas era la base de una belleza racional, que encontraba su aplicación en la arquitectura y en las artes figurativas en general. A este propósito resulta significativa la relación que establece Pacioli entre música y pintura:

Se questi dicano la musica contentare l'udito, uno di sensi naturali, e quella (la «prospectiva») el vedere, quale tanto è più degno quanto egli è prima porta a l'intellecto; se dichino quella s'atende al numero sonoro e la mesura importata nel tempo de sue prolationi, e quella al numero naturale secondo ogni sua diffinitione e a la mesura della linea visuale; se quella recrea l'animo per l'armonia, e questa per debita distantia e varietà de colori molto delecta; se quella sue armoniche proportioni considera, e questa le arithmetici e geometrici[7].

[Si éstos [los sabios] dicen que la música contenta al oído, uno de los sentidos naturales, y aquélla [la perspectiva] a la vista, tanto más digna es cuanto que es la primera puerta del intelecto; si dicen que aquélla [la música] se remite al número sonoro y a la medida del tiempo de sus prolaciones, *ésta, por su parte, [se refiere] al número natural según todas sus definiciones y a la medida de la línea visual. Si la música recrea el ánimo mediante la armonía, la perspectiva nos deleita en gran medida mediante la distancia debida y la variedad de colores; si aquélla considera sus proporciones armónicas, también ésta hace lo propio con las aritméticas y geométricas.]*

Queda el problema de en qué medida estaban envueltos los artistas de la época en este tipo de especulaciones y, sobre todo, en qué medida esta filosofía pudo haber influido en la creación artística. Sólo en algunas obras de arte se evidencia, a través del intento programático del artista, la correspondencia entre teoría y práctica. A partir de estas pruebas concretas se debería extender la investigación a todas las producciones artísticas que de algún modo están en contacto con la filosofía neoplatónica.

Podemos, pues, volver a la *Fontegara* para comprender mejor la estrecha relación que la une a la cultura veneciana de aquel período. A tal propósito es necesario que nos refiramos brevemente a una importante figura de la Venecia de principios del s. XVI, Francesco Giorgi o Zorzi (1466-1540), fraile franciscano y eminente teólogo, autor de algunas de las principales obras de la filosofía neoplatónica: *De Harmonia Mundi totius* (1525) y *Problemata* (1536). El neoplatonismo florentino que emerge de la lectura de estos tratados viene enriquecido por elementos típicos de la cultura hebraica llegada a Venecia y a otras regiones de Italia después de la expulsión de los judíos de España en 1492.

Queste influenze si integrarono completamente nel neoplatonismo di Giorgi, nel cuale fu ricompresa l'intera tradizione della numerologia pitagorico-platonica, dell'armonia universale e umana, e persino della teoria dell'architettura di Vitruvio che, per Giorgi, aveva un significato religioso collegato al tempio di Salomone[8].
Il segreto dell'universo di Giorgi era il numero, poiché, sulle sue convinzioni, esso fu edificato dal suo architetto come un tempio dalle proporzioni perfette, in accordo con le leggi inalterabili della geometria cosmica[9].

[Estas influencias se integraron completamente en el neoplatonismo de Giorgi, en el cual se reintrodujo la tradición de la numerología pitagórico-platónica, de la armonía universal y humana y hasta de la teoría de la arquitectura de Vitruvio que, para Giorgi, tenía un significado religioso ligado al templo de Salomón.
El secreto del universo de Giorgi era el número, ya que, según sus convicciones, fue edificado por su arquitecto como un templo de proporciones perfectas, de acuerdo con las leyes inalterables de la geometría cósmica.]

El vínculo entre Giorgi y el argumento que estamos tratando resulta claro si se examina la relación que éste tuvo con el dogo Andrea Gritti, a quien fue dedicada la obra de Ganassi. De hecho, en 1534, tras una divergencia de opiniones sobre el proyecto para la construcción de una nueva iglesia en el convento de San Francesco della Vigna, Giorgi es encargado oficialmente por el dogo para elaborar un nuevo proyecto.

El primero de abril de 1535, Giorgi presentó un memorándum[10] en el cual todas las dimensiones y proporciones de la iglesia se basaban en la filosofía pitagórico-platónica de los números armónicos. El proyecto, a pesar de que debió crear un precedente, fue aprobado sin ninguna reserva ni excesiva sorpresa por una comisión de expertos formada por un pintor, un arquitecto y un humanista. Como acertadamente señala Wittkower[11], la elección de estos personajes como jueces del trabajo de Giorgi da a entender que el problema de las proporciones no estaba limitado a la arquitectura, sino que interesaba a todas las artes. Por deber de cronista recordamos los nombres de los tres componentes de la comisión: el pintor Tiziano, el arquitecto Serlio y el humanista Fortunio Spira. Lo que merece señalarse es la elección hecha por el dogo en 1534, elección que testimonia la orientación musical de la aristocracia culta y de los artistas de la época.

La *Fontegara*, publicada en 1535 —año de la presentación y aprobación del proyecto de Giorgi— se inserta plenamente en esta tendencia cultural. Único en su género, el sistema de disminuciones expuesto por Ganassi revela, en su compleja naturaleza proporcional, una clara ascendencia pitagórico-platónica. Seguramente determinante para la disposición general de la obra es la dedicatoria al dogo Andrea Gritti. La relación de dependencia de Ganassi con el príncipe de Venecia es expresada claramente en la dedicatoria de la *Fontegara*; aquí el autor espera que el fruto de sus esfuerzos pueda de algún modo compensar los muchos beneficios obtenidos.

Publicar un tratado con el patrocinio del dogo era ya de por sí una garantía de éxito, pero para obtener esto necesitaba adaptarse a los gustos del dedicatario. De esto se sigue que la *Fontegara* debe ser considerada como un testimonio directo de la práctica del disminuir de los instrumentistas al servicio de la *signoria* de Venecia.

El tratado, en cuanto obra puramente práctica, no contiene disertaciones filosóficas, aunque no obstante, en la dedicatoria sí aparecen las acostumbradas citas de filósofos griegos (Sócrates, Platón, Aristóteles y Aristóxeno) y algunos emperadores romanos entre los que se encuentra Claudio Nerón. Lo que sorprende es la concepción que se ve en la base del arte del disminuir, el concepto de paralelismo entre matemáticas y belleza[12]. Por decirlo con las palabras de Daniele Barbaro, un notorio humanista de la época, «tutto il secreto dell'arte sta nella proportionalità» [«todo el secreto del arte está en la proporcionalidad»]. Esto último se relaciona con el antiguo uso de las palabras latinas *proportio* y *proportionalitas*, definiendo «el término *proportione* como la relación entre dos magnitudes, y *proporcionalità* como la comparación no de una magnitud con otra, sino de una proporción con otra»[13]. La misma concepción la encontramos inalterada

The Cambridge Companion to the Recorder

Edited by John Mansfield Thomson
Anthony Rowland-Jones

Offers a complete introduction to the recorder. Contributors write on topics such as the recorder as orchestral instrument, the professional recorder player through history and today, and the phenomenon of the recorder revival. A special feature is found in the rich collection of illustrations which in themselves provide a history of the instrument.

£40.00	HB	0 521 35269 X	262 pp.
£14.95	PB	0 521 35816 7	

Cambridge Companions to Music

CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS
The Edinburgh Building, Cambridge CB2 2RU

en la *Fontegara*, donde Ganassi, en los capítulos que siguen a cada «Regola», explica el sistema para comparar proporciones: «et comparando ditta sesquiquarta alla sesqualtera causerai un'altra proportion dita subsesquiquinta [...]» [«y comparando dicha [proporción] *sesquiquarta* con la *sesquiáltera* se obtendrá otra proporción llamada *subsesquiquinta* [...]»][14]. De este modo, disminuir utilizando, y por tanto comparando, diversas proporciones representa la máxima realización de este arte.

Considerar la *Fontegara* a la luz de la filosofía neoplatónica sirve seguramente para comprender plenamente el planteamiento estético. Por otra parte, partiendo solamente de la vertiente musical sería muy difícil trazar el origen y las ramificaciones, es decir, todos aquellos elementos que podrían servir para justificar la naturaleza y por consiguiente el nacimiento, como también su aportación en un panorama histórico, del arte del disminuir.

La presente guía para la lectura de la *Fontegara* se articula en cuatro partes que siguen el planteamiento del tratado. La primera está dedicada a las digitaciones, la segunda a las articulaciones, la tercera a las disminuciones y la cuarta al «sonar artificioso». La tercera parte está dividida en dos secciones. De éstas, la primera analiza la estructura del sistema usado por Ganassi para codificar el arte de las disminuciones y la segunda examina críticamente el sistema de escritura de las disminuciones para proveer una clave de lectura necesaria para descodificar el lenguaje musical. ❑

Notas

[1] [*N. del T.*: Para un listado completo de las reediciones y/o traducciones contemporáneas de la obra, *cf.* Bárbara Sela, «Selección de tratados y métodos antiguos con referencias a la flauta de pico: edición original, facsímiles y traducciones», en *Revista de flauta de pico*, nº 3, septiembre de 1995, p. 12.]

[2] La solmisación es un sistema basado en la teoría de los hexacordos y sirve para identificar los sonidos musicales con la sílaba del mismo hexacordo. Éste está formado por una serie ascendente de seis notas que toman el nombre de la primera sílaba de cada hemistiquio de la primera estrofa de un himno litúrgico en honor de S. Juan Bautista. La ordenación interna del hexacordo derivado del *Ut quaeant laxis* era simétrico (tono-tono-semitono-tono-tono) y venía identificado por las sílabas UT-RE-MI-FA-SOL-LA. El fin de este sistema era determinar y mantener la posición del semitono en la sucesión MI-FA. Esto permitía a los cantantes aprender melodías desconocidas en poco tiempo, sin la ayuda del monocordio ni de ninguna persona.

[3] *Fontegara*, cap. IX.

[4] Leone Ebreo, *Dialogui d'amore* [...], Roma 1535, ed. moderna de S. Carmella, Bari, 1929, pp. 226-227.

[5] Franchino Gaffurio, *Practica Musice*, Milano 1496, IV, I, i, reimpresión anastática a cargo de Giuseppe Vecchi, Forni, Bolonia 1972.

[6] Marsilio Ficino, *Commentarium* [...] *in Convivium Platonis De Amore*, Florencia 1484, V., 6ª ed. de R. Marcel, París 1965. [*N. del T.*: Como me indica amablemente Antonio Torralba, hay una traducción española de este libro: Marsilio Ficino, *De amore. Comentario a «El banquete» de Platón.* Traducido del italiano por Rocío de la Villa Ardura. Ed. Tecnos, Madrid 1986.]

[7] Luca Pacioli, *Divina Proportione* [...] (1497), Venecia 1509, f. 4. [*N. del T.* : *La divina proporción*, traducción de Juan Calatrava, Ediciones Acal, Madrid 1991.

[8] Frances A. Yates, *The Occult Philosophy in the Elisabethan Age*, Londres 1979. [*N. del T.*: de Paolis cita por una edición italiana, *Cabbala e occultismo nell'età elisabettiana*, Einaudi, Turín 1982, p. 38.]

[9] Frances A. Yates, *op. cit.*, p. 39.

[10] [*N. del T.*: Para una lectura del memorándum de Giorgi, *cf.* la obra de Wittkower citada en la siguiente nota, en el 'Apéndice I' de la edición española, «Memorándum de Francesco Giorgi para San Francesco della Vigna», pp. 197-199.]

[11] *Cf.* Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Londres 1949. [*N. del T.*: una vez más, el autor cita por una edición italiana de la obra, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Einaudi, Turín 1964, p. 105. Existe una versión española de la obra a cargo de Adolfo Gómez Cedillo, bajo el título *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1995. Siguiendo esta edición la página a la que se refiere de Paolis sería la 150. Para una lectura más detallada de los pormenores de la aprobación del proyecto de Giorgi, a los que aquí se alude someramente, *cf.* esta misma edición, pp. 146-150. Existe también otra versión española del libro, publicada en Buenos Aires en 1958 por la editorial Nueva Visión, en la colección «Historia de la Arquitectura», dirigida por Horacio Baliero, con el título *La arquitectura en la edad del humanismo*, y siguiendo el texto de la edición inglesa de 1952. Asimismo, existe una recopilación de artículos de Wittkower que incluye algunos que, según el propio autor, «tratan parcial o totalmente de asuntos directamente relacionados con los que se abordan en el libro», y que lleva por título *Sobre la arquitectura en la edad del humanismo*, trad. de Justo G. Beramendi, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.]

[12] Este aspecto debe haber impresionado especialmente al matemático Gerolamo Cardano que, en un escrito del 1546, que trata de la aplicación de las proporciones en música, cita muchas veces a Ganassi. La concepción de 'lo bello igual a número' viene explicada por la siguiente frase: «tantum est voluptatis atque artis quantum difficultatis» [«hay tanto placer y arte como dificultad»]. Su obra, con el título *De Musica*, fue publicada solamente en la *Opera Omnia* de 1666. *Cf.* Gerolamo Cardano, *Opera Omnia*, Lyon 1666, tomo X, libro VI, cap. 9. [*N. del T.*: como atentamente señala A. Torralba, la *Opera Omnia* de Cardano está editada por el Servei de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 1995, con el título de *Hieronymi Cardani... opera omnia...*, y está editada en microforma (60 microfichas -7160 fotogramas- de 15x11 cm).]

[13] Wittkower, *op. cit.*, p. 132. [*N. del T.*: p. 180 de la edición española.]

[14] *Fontegara*, cap. XV.

NOTICIAS

CONSERVATORIOS

La Junta de Andalucía ha creado recientemente la plaza de Profesor de Flauta de Pico en el Conservatorio Profesional de Música de Cádiz. El profesor es actualmente José Ramón Hernández Bellido.

CURSOS

Tage Alter Musik 1997 en Bad Ems. Curso dedicado a la música alemana para flauta de pico y clave, impartido por Marijke Miessen (flauta) y Alfred Gross (clave), del 28 de mayo al 1 de junio. Información: Werner Honig, Kreisverwaltung Rhein-Lahn (Musikschule) Insel Siberau, 56130 Bad Ems. Tel 02603/972207, fax 02603/972199.

Del 30 de mayo al 1 de junio tienen lugar los **Jackdaws Residential Music Courses**, en los impartirán flauta de pico Piers Adams y Pamela Thorby. Información: Bridge House, Grat Elm Frome, Sommerset BA11 3NY, Reino Unido. Tel. 01373-812383, fax 01373-812083.

27. Internationale Meisterkurse im Rheinbergerhaus Vaduz. Del 7 al 19 de julio se impartirán clases de flauta de pico (Hans Maria Kneihs), *traverso* y violonchelo. Información: Liechtensteinische Musikschulem, Postfax 435, FL-9490 Vaduz, Fürstentum Liechtenstein. Tel. 075/2324620, fax 075/2324642.

Dentro de sus sesiones de estudio, el **Cerimm** (Centro europeo para la investigación e interpretación de la música medieval) organiza una titulada **«Musica vocal italiana del trecento»**. Las clases serán impartidas por Patrizia Bovi y Adolfo Broegg (co-directora y laudista respectivamente del Ensemble Micrologus) y están destinadas a cantantes e instrumentistas. El curso tendrá lugar del 14 al 20 de julio en la Abadía de Royaumont, cerca de Chantilly, a unos 35 km. al norte de París. El precio del curso, comidas y alojamiento incluidos, es de 4.000 FF; existen posibilidades de becas. Información: Fondation Royaumont -CERIMM- 95270 Asnières-sur-Oise, Francia. Tel. 33-130355900, fax 33-130353945.

Este verano tienen lugar tres **Cambridge Early Music Schools** en el histórico Cambridge College. Dos de ellos están destinados a flautistas de pico (y otros instrumentistas y cantantes):

19-26 de julio: «Bach y sus antecesores», impartido por el grupo The Parley of Instruments.

3-9 de agosto: «Música renacentista para voces e instrumentos», impartido por el grupo Musica Antiqua of London.

El **Lacock Summer School** de 1997 está dividido en dos sesiones:

20-25 julio: Obras corales de Monteverdi, Schütz y Gabrieli; música para vientos a gran escala. Profesores: Robert Hollingworth, Jeremy West, Keith McGowan, Susan Addison.

27 julio-1 agosto: *Dido & Eneas* de Purcell; *consorts*

Arguably the most comprehensive recorder shop worldwide!

RECORDERS

by Moeck, von Huene, Yamaha, Cranmore, Takeyama, Fern, Aesthe, Kobliczek, Paetzold, Roessler, Fehr, Coolsma, Küng, Mollenhauer, Aura, Dolmetsch and Zen-On. Plastic recorders and historical copies.

ON APPROVAL SERVICE

Our 'on approval' service allows a choice of up to four recorders and is available throughout the EC.

ACCESSORIES

Cases, roll bags, bore oil, anti condensant, thumb rests, mops and pull throughs.

SHEET MUSIC

A specialist recorder selection from leading publishers including Moeck Editions, Schott, London Pro Musica, Bärenreiter, Faber and Elkin.

CDS

A unique collection of over 300 'recorder on CD' titles. Special orders welcome.

REPAIRS

Voicing, thumb hole bushing, crack repairs, re-corking. All undertaken 'in-house' by our specially trained technicians.

WORLDWIDE GUARANTEE

All purchases without exception are covered by our comprehensive guarantee.

The Early Music Shop, 38 Manningham Lane, Bradford, West Yorkshire, England, BD1 3EA.
Web site: http://www.e-m-s.com Email: sales@earlyms.demon.co.uk

Tel: 01274 393753 Fax: 01274 393516

de flautas y flautas de pico. Profesores: Andrew Lawrence-King, Duncan Druce, Jonatahan Morgan, Philippa Morgan.
Información e inscripciones: Andrew van der Beek. Cantax House, Lacock, Chippenham, Wiltshire SN15 2JZ, Reino Unido. Tel./fax 44-1249-730468.

El **II Curs de Música Antiga a Raïmat** tendrá lugar del 24 al 31 de julio en el Colegio Claver (rodeado de bosques y con instalaciones deportivas) de Raïmat (Lleida), bajo el título "La ópera en el s. XVII y la música instrumental barroca". El profesor de flauta de pico será Joan Vives, y se impartirán tambien clases de canto, viola da gamba, clave, tiorba y guitarra. El precio de la matrícula es de 23.000 ptas y se ofrece la posibilidad de pensión completa en el colegio por 20.000 ptas. aprox. Información: Ramón Ribelles, Tel. 973-170501 / Fax 973-242437 (de lunes a viernes, de 18.00 a 21.00 h.).

Del 24 de julio al 3 de agosto se celebra el **Séminaire Estival de Musique Ancienne en Wallonie**, en Spa (Bélgica), bajo el título de "Música cosmopolita en Londres en los siglos XVI, XVII y XVIII". La flauta de pico será impartida por Daniel Brüggen, y el precio (todo incluido) es de 19.599 FB. Información: M. Paul Parthoens, 19 Rue Vauxhall, B-4900 Spa, Bélgica. Tel. 32-87773791 (tardes).

Dentro de su amplísima oferta de actividades, el **50TH Dartington International Summer School** incluye *master-classes* de flauta de pico con Piers Adams, que impartirá también clases de música de cámara. Ambas tendrán lugar durante la primera semana del curso, del 26 de julio al 2 de agosto; cabe destacar también el curso que impartirá el DUFAY COLLECTIVE sobre el repertorio español desde el s. XIII (Cantigas de Santa María) al XVI (Cancioneros). El curso ofrece variados alojamientos y algunas becas. Más información: Jenny Pink, Dartington International Summer School, Dartington Hall, Totnes, Devon, TQ9 6DE, Reino Unido. Tel. 01803 865988, fax 01803 868108.

Helmut Schaller y Ernst Kubitschek son los profesores de flauta de pico en el **Internationales Seminar für alte Musik** que se celebra en Austria del 27 de julio al 3 de agosto. Este año el curso tiene como tema la música francesa de 1500 a 1789. Información: Christa Pesendorfer, A-3001 Mauerbach b. Wien, Haupstr. 61b. Tel. 0043/1/9795898.

Stephen Hammer es el profesor de flauta de pico y de oboe en **The Bach Ensemble Academy for Early Music** que se celebra del 28 de julio a 9 de agosto en Brixen/Bressanone (Italia), con Joshua Rifkin como director. Información: Brixner Initiative Musik und Kirche & Kultverein Brixen, Grosser Graben, 29, I-39042 Brixen, Italia. Tel. 39-472-83642, Fax 39-472-801171.

El **II Curso Internacional de Música Antigua y Barroca** tendrá lugar en Peñíscola (Valencia) del 29 de julio al 8 de agosto. El profesor de flauta de pico será Josep María Saperas. Información: AMA, Apartado de Correos 115, 46450 Benifaió, Valencia. Fax 96-1794460.

En Lisboa (Portugal) tendrá lugar, entre el 1 y el 10 de agosto, el **Curso Internacional de Música Antigua**. La flauta de pico será impartida por Peter Holtslag, y, además de otros instrumentos, hay clases de música de cámara y de danza barroca. El curso está organizado por la Academia de Música Antiga de Lisboa, R. Ricardo Espíritu Santo, 2 - 1.º Esq. 1200 Lisboa-Portugal. Tel/Fax: 351-1-607724; e-mail: musicantiga@mail.telepac.pt

El **Nordic Baroque Music Festival** tiene lugar del 3 al 9 de agosto en Nordmaling (Suecia). Junto con un programa de interesantes conciertos, el festival ofrece *master-classes* de instrumentos antiguos. La flauta de pico estará a cargo de Clas Pehrsson y además hay clases de música de cámara impartidas por Charles Medlam. No hay cargo ninguno por las clases, y la organización ofrece alojamiento y manutención completa por 2000 SEK (incluye entradas para todos los conciertos). Para más información: Nordic Baroque Festival, Nordmalings Kommun, S-914 81 Nordmaling, Suecia. Tel/fax 46 (930) 13196, http://www.obbit.se/ ~ baroque/

Amherst Early Music Workshops. El curso se divide en dos sesiones: 3-10 de agosto y 10-17 de agosto. Como profesores de flauta estarán, entre otros, Aldo Abreu, Saskia Coolen, Dan Laurin, Geert van Gele y Pete Rose. Este año se concederán algunas becas a alumnos con 'nivel de virtuosos' para estudiar con P. Rose del 3 al 10 de agosto en el *Virtuoso Program*. Información: Valerie Horst, Amherst Early Music, 65 W. 95th Street #1A, New York, NY 10025-6796. Tel. 212-222-3351, fax 212-222-1898, e-mail: amherst@compuserve.com

Sesiones Musicales en la Casa de Mateus, 1997. El curso de música barroca tendrá lugar del 7 al 17 de agosto y se impartirán clases de canto, violín,

violonchelo, clave y flauta de pico (a cargo de Ricardo Kanji). Además, dentro del festival paralelo, del 2 al 18 de agosto tendrán lugar 12 conciertos de música barroca. Información: Fundação da Casa de Mateus, 5000 Vila Real-Portugal. Tel. 59/323121, Fax 59/326553.

10-16 de agosto, **The Dolmetsch Summer School**. Curso de flauta de pico e instrumentos de teclado antiguos en Heartsease, Grayswood Road, Haslemere, Surrey GU27 2BS. Reino Unido. Tel. 01428-651473, fax 01428-654920, e-mail: brian@be-blood.demos.co.uk, http://www.be-blood.demon.co.uk/index.htm

El *Centre de la Voix* de la Fundación Royamont organiza unas **«Sesiones para la preparación de una ópera barroca»**. Se trata en este caso de *Der Gedulgige Socrates* de Telemann, que dirigirá Jean-Claude Malgoire y se celebrarán entre el 17 y el 31 de agosto. Entre los 15 instrumentistas necesarios figuran flautas de pico, a las que preparará Robert Ehrlich. La selección de instrumentistas tendrá lugar en mayo. El precio del curso es de FF 5.000, con posibilidades de becas. Información: Fondation Royaumont -*Centre de la Voix*- 95270 Asnières-sur-Oise, Francia. Tel. 33-130355900, fax 33-130353945.

ASPECTE-Kurse, del 25 de agosto al 1 de septiembre en Weikersheim (Alemania). El curso, dedicado a la música en la época de Federico II y a la concepción musical a finales del s. XX, ofrece clases de violín barroco, flauta de pico, clave y fortepiano, coro y conferencias. La flauta de pico será impartida por Matthias Weilenmann y Karel van Steenhoven (25 a 28-VIII). Para más información contactar con Dieter Haag, Postfach 1102, D-75365 Calw, Alemania.Tel. (0 70 53) 1710, fax (0 70 53) 1610.

«La voz y los instrumentos históricos y modernos» es el nombre del curso de música antigua organizado por La Caixa, que este año se celebra en Tenerife. El profesor de flauta de pico será Pedro Memelsdorff. El curso tendrá lugar del 1 al 12 de septiembre, y el precio de la matrícula es de 20.000 ptas. como alumno activo (10.000 para los oyentes). Información e inscripciones: Fundació "la Caixa", Passeig de Sant Joan, 108. 08037 Barcelona. Tel. 93-4588907, fax 93-4590662.

Del 3 al 5 de octubre el Prof. Günther Höller impartirá unas clases maestras en el **Internationale Meisterkurs Trier**, Oerenstraße 15, D-54290 Trier, Alemania. Tel. 0651-43147, fax 0651-7182447.

The 15th Jerusalem Early Music Workshop tendrá lugar del 17 al 23 de octubre en el campus del Hebrew Union College. Sebastien Marq y Gerdien Tanja serán los profesores de flauta de pico. Además hay muchos profesores dedicados a música de cámara, y Michel Schneider dirigirá la orquesta. El precio del curso es de $420 (dolares americanos) todo incluido; se ofrecen algunas becas. Información: Era Meshores. Jerusalem Music Centre. P.O.B. 8215, Jerusalem 91081, Israel. Tel. 972-2-6234347, fax 972-2-6259252, e-mail: meshorer@netvision.net.il

El ***Studio gele kraan***, en colaboración con en Conservatorio de Utrecht, organizará del 27 al 29 de octubre un Simposio sobre el *Consort* de flautas de pico entre ca. 1470 y ca. 1630.
Además, este *Studio* ofrece diversos cursillos de música antigua durante el año 1997. Referidos específicamente a la flauta de pico son los siguientes:

11-12 de octubre; Guillaume Dufay: *rondeaux*, *virelais*, *ballades* y *ballate*. Impartido por Ita Hijmans

29-30 de noviembre; *Musique de joye II*: música para conjuntos de flautas de pico alrededor de 1500. Impartido por Jeannete van Wingerden.

Para más información: Studio gele kraan. Tuinstraat 171. 1015 PB Amsterdam. Holanda. Tel. 31-20-6271145 o 6894122, fax 31-20-4215969

PARTITURAS

Reseñadas en TIBIA 1/97

G. Janssen, *Voetnoot 1* para picolo o flauta sopranino. Moeck Nr. 1553 (DM 12,-)

W. Witzenmann, *rastermodell II* para flauta sola. Moeck Nr. 1560 (DM 12,-)

B. Reinke, *Mr.-David-Friedrich-Rag* para flautas soprano y alto y clave o piano. Moeck Nr. 1561 (DM 15,50,-)

G. Kröll, *Round of Talks* para tres flautas. Moeck Nr. 1562 (DM 24,-)

J.-A. Fils, *Sinfonie in F dur* para cuarteto de flautas. aka 1.021

A. Kern, *Trío en Re m.* para flauta, violonchelo y piano. aka 3.731

A. Kern, *Trío en Do m.* para flauta, violonchelo y piano. aka 3.732

Dix trios du XVème siècle para tres flautas. Gérard Billaudot, G 5972 B

Ch. Fouque, *Western Suite* para cuarteto de flautas. Gérard Billaudot, G 5634 B

A. Bertali, *Sonatellae I-II-IV* para cinco flautas y b.c.

A. Coppenrath, COP 17.009-01(partitura) y COP 17.009-31,-32,-66,-67,-68,-29 (particellas)

M. Lavista, *Ofrenda* para flauta tenor. Flautando FE A -025

J. Martinez, *Leit Motiv* para flauta. Flautando FE A -026

V. Rondon, *Tango* para flauta. Flautando FE A -027

D. Bousted, *A Journey Among Travellers (Nos 1-3), (Nos 4-6) & (Nos 7-9)* para dos flautas. Goodmusic

Hört ihr 's klingen, canción de Navidad para tres flautas soprano. Heinrichshofen N 2350

Vivaldi, Keiser, Giardini, Händel, *Weichnachtspastoralen* para cuatro flautas. Moeck ZfS 236

F.J. Haydn, *20 Flötenuhrstüke*, Vol. I, para flauta soprano, alto o tenor. Moeck ZfS 686/687

Chr. Breen, *St. Margaret's Suite* para tres flautas. Moeck ZfS 688

L. Graap, *Es kommt ein Schiff, geladen*, partita para flauta soprano y órgano. Moeck ZfS 689

J. Laburda, *Weichnachtmusik* para cuarteto de flautas. Moeck ZfS 690/691

Piezas de "Album für die Jugend" de R. Schumman para flauta. Moeck Nr. 2132

O, du lieber Augustin para dos flautas sopranos. Noetzel Edition N 3999

S. Prokofjew, *Pedro y el lobo* para cuarteto de flautas (+ flauta sopranino). Noetzel Edition N 3899

F. Schubert, *Menuetto* para cuarteto de flautas (+ flauta sopranino). Noetzel Edition N 3896

H. Purcell, *Suite aus der Semi-Opera "King Arthur"* para cuarteto de flautas. Pan 715

A. Rosenheck, *Rosenheckenrosen* para *ensemble* de flautas. Pan 767

H.-M. Linde, *Jazzy Tunes* para flauta y piano. Schott OFB 177

H.-M. Linde, *3 Skizzen* para flauta, violín y piano (clave). Schott ED 8249

H.-M. Linde, *Sonate* para flauta y órgano. Schott ED 8476

U. Pollman, *Swinging Holidays*. Cuartetos fáciles, vol. 3. Schott ED 8373

G.Ph. Telemann, *2 Sonatinen (Do m./La m.) aus den "Neuen Sonatinen"* para flauta y b.c. Schott OFB 181

Reseñadas en *The Recorder Magazine* (Vol. 17 nº1)

G. Sanz, *Spanish Airs and Dances* (1674) para cuarteto de flautas [arreglo de Ch. Ball]. ?

E.M. Koelz, *Essercizi per il Flauto dolce*. Doblinger 04 329 (Kalmus 14506)

R. Schafer, *Little pieces for 3 Recorders*. Doblinger 04 340

T. Albinoni, *Adagio en Sol m.* para flauta alto o tenor, cello o viola *da gamba obligatto*, e instrumento de teclado [arreglo M. Mageau]. Loux Music Co. LMP-119

M. Mageau, *Variations on Scarborough Fair* para flauta tenor, cello o *viola da gamba obligatto*, e instrumento de teclado. Loux Music Co. LMP-118

J.-C. Veilhan, *Exercices d'initiation* para flauta soprano. A. Leduc

G.F. Handel, *Sonata en Re m.* (original HWV 374) para flauta y b.c. Dolce Edition DOL 228

G.F. Handel, *Sonata en Sol m.* (original HWV 375) para flauta y b.c. Dolce Edition DOL 225

B. Montalbano, *4 Sinfonías* (1629) para flauta soprano y b.c. Dolce Edition DOL 233

W. Babell, *2 Sonatas* para flauta y b.c. Dolce Edition DOL 226

E. Krähmer, *Fantasía (Czakan-Schule Op. 31)* para flauta sola. Dolce Edition DOL 510

A. Heberle, *Fantasía* para flauta sola. Dolce Edition DOL 508

G.Ph. Telemann, *2 Sonatinas* para flauta y b.c. [edit. por N. Delius]. Schott OFB 181

A. Taylor, *Four European Dances* para tres flautas. Pedidos al compositor (56, Milton Rd. London SE24 0NP)

Reseñadas en TIBIA 2/97

C.Ph.E. Bach, *Sonata en Fa M.* para flauta bajo, viola y b.c. Amadeus BP 2047

D. Castello, *Zwei Sonaten* para flauta soprano (o violín) y b.c. Amadeus BP 797

D. Castello, *Zwei Sonaten* para flauta alto y b.c. Amadeus BP 811

G.P. y A. Cima, *Zwei Sonaten* y *Capriccio* para flauta soprano (o violín) y b.c. Amadeus BP 680

F. Barsanti, *Zwei Sonaten op.2/1-2* para flauta y b.c. Amadeus BP 805

T. Merula, *Due Canzoni* para flauta soprano, violonchelo y b.c. Amadeus BP 2244

J.-Ch. Naudot, *Divertissement champêtre* para flauta, flauta travesera y violín. Amadeus BP 806

G.Ph. Telemann, *Concerto en La m.* para 2 flautas, 2 oboes, 2 violines y b.c. Amadeus BP 2293

Mein kleiner, grüner Kaktus y otros para cuarteto de flautas (AATB). Bornmann MVB 38

A. Garande, *11 Bicinien* para dos flautas (S/A;A/T). Robert Lienau RL 40270

G.F. Händel, *Spielstücke aus "The Musical Entertainer", 1737*, para flauta y b.c. Moeck ZfS 692

A. Herberle, *3 Petits Pièces, 1807*, para flauta soprano.

Moeck ZfS 693

Spirituals para 2 flautas. Moeck ZfS 694

H.-M. Linde, *Konzert* para flauta (A., Sno. y B.) y cuerdas. Schott CON 247

H. Regner, *Meditationen*, 3 piezas para flauta alto. Schott OFB 180

F. Michael, *Una Cavatina op. 65 Nr. 3* para flauta sub-bajo. Zimmermann ZM 22530

DISCOS

J.S. BACH, *Cantata BWV 161*. LINDE CONSORT, dir. H.-M. Linde. Virgin Classics «Veritas» 489899-2, grabado en 1980, 66'54", ADD [*Diapason*, enero 97, p. 107]

J.S. BACH, *Concierto de Brandeburgo nº2*. C.PH.E. BACH CHAMBER ORCHESTRA, dir. P. Schreier. Philips 454403-2PM [*Gramophone*, marzo 97, p. 147]

J.S. BACH, *Concierto de Brandeburgo nº2*. AMSTERDAM BAROQUE ORCHESTRA, dir. T. Koopman. Erato 0630-16163-2 [*Gramophone*, febrero 97, p. 169]

J.S. BACH, *Concierto de Brandeburgo nº4*. C.PH.E. BACH CHAMBER ORCHESTRA, dir. P. Schreier. Philips 454404-2PM [*Gramophone*, marzo 97, p. 147]

J.S. BACH, *Concierto de Brandeburgo nº4*. AMSTERDAM BAROQUE ORCHESTRA, dir. T. Koopman. Erato 0630-16164-2 [*Gramophone*, febrero 97, p. 169]

J.S. BACH, *Conciertos de Brandeburgo nos 2 y 4*. LA STRAVAGANZA, HAMBURG, dir. S. Rampe. Virgin Classics «Veritas» 545255-2 (2 CD's), grabado en 1993 y 1995, DDD [*Diapason*, febrero 97, p. 68]

J.S. BACH, ***Trois Concertos rares**, Triple concierto para clave, dos flauta y cuerdas BWV 1057*. ORCHESTRE PAUL KUENTZ; Jen-Marc Labylle, flauta. Pierre Verany PV730035. ADD, 60'44" [*Diapason*, enero 97, p. 70]

EYCK, J. VAN, ***Der Fluyten Lust-hof, Vol. 2***. Marion Verbruggen, flauta. Harmonia Mundi HMU 907170, grabado en 1995, 74' [*Diapason*, enero 97, p. 107]

EYCK, J. VAN, ***Der Fluyten Lust-hof***. Sébastien Marq, flauta; J. Feldman, soprano; R. Lislevand, laúd; Astrée-Auvidis E58588, grabado en 1996, 66'19", DDD

FRESCOBALDI, ***Canzoni da sonar, Vol. 2***. TRIPLA CONCORDIA. Nuova Era 5250/1 [*Gramophone*, enero 97, p. 194]

TELEMANN, ***Musique de Table, vols. 1-4**, Cuarteto en Re m. para flauta de pico, dos traveseras y b.c.* 18TH CENTURY CAMERATA. dir. C. Hünteler. Dubringhaus und Grimm MDG3110580-2 [*Gramophone*, enero 97, p. 193]

TELEMANN, *Cuartetos en Re m. y La m., Tríos en La m. y Do m.* PHILIDOR ENSEMBLE, Fr. Brüggen. Philips 454154-2P H [*Gramophone*, enero 97, p. 194]

TELEMANN, *Conciertos, Fantasías y Suites para flauta de pico y 2 traveseras*. J. Stivin, flauta. Supraphon SU3039-2 [*Gramophone*, enero 97, p. 195]

TELEMANN, *Concierto en Mi m. para flauta de pico, flauta travesera y cuerdas*. CIS COLLEGIUM MOZARTEUM SALZBOURG, dir. J. Geise. Carlton Classics «Turnabout» 3037100422, 67'10" ADD [*Diapason*, febrero 97, p. 106]

TELEMANN, ***Bläserkonzerte**, Concierto en Mi m. para flauta de pico, flauta travesera y cuerdas; Concierto en La m para dos flautas y cuerdas.* CAMERATA KÖLN, Michael Schneider, flauta. Deutsche Harmonia Mundi 0547277367-2, grabado en 1996, 62'29" DDD [*Diapason*, febrero 97, p. 106]

VERACINI, ***Sonatas para flauta y b.c. Vol. 1***. G. Roberts, flauta; TEMPESTA DI MARE. PGM Recordings PGM10 7 [*Gramophone*, marzo 97, p. 147]

VIVALDI - ***Concerti con molti strumenti vol 2**. Concerto Rv 556 «per l'orchestra de Dresda» etc.* ENSEMBLE MATHEUS, dir J.-Cr. Spinosi. Pierre Verany PV 797012, grabado en 1996, 68'18" ADD [*Diapason*, febrero 97, p. 109]

MISSA CANTILENA. Misa compuesta de piezas de Matteo da Peruggia, Zaccara da Teramo, y anónimos. MALA PUNICA, Pedro Memelsdorff, flauta. Erato 0630-17069-2, grabado en 1996, 60'24", DDD

THE SOUR CREAM LEGACY. The Passion of Reason. Obras de Machault, Solage, Brummel, Preston, Cornysh, Fayrfax, Newark, Isaac, Walter, Jannequiny Bach. Frans Brüggen, Walter van Hauwe y Kees Boeke, flautas de pico; I. Álvarez, soprano; T. Satoh, laúd. 2 Cds. ATTACCA Babel 9682 & 83 [*Tibia* 2/97]

AN ENGLISH COLLECTION, HANDEL, *Sonata XI en Fa M., Sonata II en Mi m.; A Jacobean Masque* (varios autores y piezas); HILTON, *Fantasies in three parts*; LOCKE, *Suite IV en Mi m.*; G. SAMMARTINI, *Sonata VI Op. 2 en La m.*; PURCELL, *A new Ground*. Maurice Steger, flauta;

CONTINUO CONSORT, dir. N. Kitaya. Claves, LC3369, grabado en 1996, 66'51'', DDD

17TH-18TH CENTURY ENGLISH RECORDER MUSIC. Michael Schneider, flauta; R. Zipperling, violonchelo; S. Bauer, clave; Y. Imamura, tiorba. Capriccio 10573 [*Gramophone*, marzo 97, p. 145]

DIVISION FLUTE (1706); CARMINA GERMANICA ET GALLICA. TRIO ALEPH. Bella Musica BM -CD921020 [*Gramophone*, febrero 97, p. 168]

RECORDER GRAFFITI, BJORN J:SON LINDH, *The River*; ANÓN., *Istampitta Ghaetta*; TELEMANN, *Fantasías nº 1, 2 y 7*; ANÓN., *Budro, an Irish Dance*; HEBERLE, *Allegro molto alla Menuetto*; ISHII, *Black Intention*; ANÓN., *Trotto*; J.S. BACH, *Gavotte I y II* de la Suite BWV 1011; VAN EYCK, *Vat zalmen op den Avond doen*; ANDRIESSEN, *Ende* [*Gramophone*, febrero 97, p. 170]

CONCIERTOS

18 de mayo, Pati Llimona, Barcelona, 12:00h. Joan Izquierdo, flautas de pico y Pilar Subirà, percusión, obras de Satie, Jolivet, Endo, Straesser, Stockhausen y del s. XIV

17 de mayo, FNAC, Madrid, 19:00h. GRUPO CINCO SIGLOS, Antonio Torralba, flauta, Música instrumental de la Edad Media

23 de mayo, Teatro Wagner, Aspe (Alicante), 22:30h, ibid. 17 de mayo

24 de mayo, Iglesia de Ntra. Sra. del Consuelo, Altea (Alicante). GRUPO "GOLIARDOS", música medieval y renacentista en las cortes europeas

25 de mayo, La Coruña. CAMARA PALATINA, Bárbara Sela, flauta de pico, obras de Monteverdi, Cima, Marini, Locke, Telemann y Bach

4 de junio, Metrònom, Barcelona, 21:00h. Joan Izquierdo, flauta de pico, obras de Yun, Roosendael, Berio, Ishii, Kagel y Andriessen

6 de junio, Santiago de Compostela (La Coruña), 21:00h. Ibid. 17 de mayo

20 de junio, Puerto de Santa María (Cádiz), ibid. 17 de mayo

20 de junio, Auditorio del Conservatorio Profesional de Zaragoza, 19:30 h. Grupo QUINTA PARS (cuarteto de flautas de pico, viola da gamba y arpa barroca). Obras de Enrique VIII, Gibbons, Holborne, Pepusch, Widmann y otros

27 de junio, Conservatorio "Pablo Sarasate", Pamplona. Ernesto Schmied, flauta de pico, Concierto para flauta de pico y orquesta de cuerdas de Carlos Etxeberría

17 de julio, Estella (Navarra), ibid. 17 de mayo

29 de julio, Torroella de Mongrí, Empordà (Girona). Joan Izquierdo, flauta de pico, Pilar Subirà, percusión, obras de Graus (estreno), Guinjoan, Ishii, Varela (estreno), Stockhausen, Puerto, Davies (estreno) y Straesser

INSTRUMENTOS

La tienda de música AUDENIS informa que ha ampliado su catálogo de flautas de pico. Además de la marca Moeck, también tiene ahora en exposición flautas de Aura, Coolsma, Mollenhauer, Yamaha, Yoav Ran y Zen-On. Audenis, València, 316. 08009 Barcelona. Tel. 2072758

EXHIBICIONES

The London International Exhibition of Early Music se celebra este año del 5 al 7 de septiembre el el Royal College of Music de Londres. Además de la exhibición de instrumentos, partituras, discos, etc. tendrán lugar diversos conciertos (el Amsterdam Loeki Stardust Quartet actuará el día 6) y se celebrará la final del Concurso de solistas de flauta de pico organizado por Moeck/SRP. Para más información contactar: The Exhibition Organiser, The Early Music Shop, 38 Manningham Lane, Bradford BD1 3EA. Reino Unido. Tel. (01274) 393753, Fax (01274) 393516.

Tarifas de publicidad en la REVISTA DE FLAUTA DE PICO

contraportada	6000 Ptas.
página entera	4000 Ptas.
1/2 página	2800 Ptas.
1/4 de página	1400 Ptas.

RESEÑAS Y CRÍTICAS

REVISTAS

American Recorder, Vol. XXXVII, nº 5, noviembre 1996. Editor, Benjamin S. Dunham. 36 pp.

Tres artículos forman el grueso de esta revista:

D.C. Culberston narra los principios del grupo NEW YORK PRO MUSICA, allá por los años 50.

B. Marvin, en un artículo muy erudito, analiza el uso del peón (pie rítmico de cinco formado por uno largo y cuatro cortos) en la música renacentista.

G. van Geele nos presenta un guía para aprender a tocar la «flauto doppio» construida por Bob Marvin.

En su habitual sección «On the Cutting Edge», Pete Rose critica exhaustivamente (y muy positivamente, por cierto) el disco de música contemporánea *Pictured Air* del AMSTERDAM LOEKI STARDUST QUARTET. También es extensa la reseña que escribe D. Kirk del libro *The Bassanos* de David Lasocki.— BÁRBARA SELA ANDRÉS

American Recorder, Vol. XXXVIII, nº 1, enero 1997. Editor, Benjamin S. Dunham. 32 pp.

Este número de la revista americana contiene dos artículos referidos al vibrato. En el primero de ellos, Daniel Bruggen analiza la naturaleza del vibrato, sus formas y su aplicación en la música (este artículo es una condensación del aparecido en TIBIA en tres partes). El segundo, escrito por Frances Feldon y titulado «El vibrato en el Barroco francés», relaciona las reglas de la retórica con la función del *flattement* en la música francesa.

En un curioso y extenso artículo, Ray Dessy describe el proceso de salivación, los contenidos químicos de la saliva y su efecto en la flauta; es decir, un análisis científico del eterno problema del «taponamiento».

Finalmente, David Lasocki describe sus conversaciones vía Internet con David Bellugi, flautista norteamericano afincado en Florencia.

La revista se completa con reseñas de partituras y un pequeño artículo de Frances Blaker sobre la forma de probar las flautas a la hora de comprar una.— BÁRBARA SELA ANDRÉS

The Recorder Magazine, Vol. 16, nº 4, diciembre 1996. Editor, Andrew Mayes. 40 pp.

Alec Loretto contribuye en esta ocasión con dos artículos a la revista. «Afinar tu flauta medieval cuadrada» es la segunda parte del publicado en el número anterior: tras construir la flauta uno debe intentar afinarla. De nuevo, aunque no hayamos construido la flauta, el artículo aporta interesantes nociones sobre la afinación de las flautas, en particular mediante la modificación de los agujeros.

En su segundo artículo, el autor critica las publicaciones más recientes sobre flauta de pico, analizando sus inexactitudes. La pregunta sobre la que gira toda su reflexión es: ¿cómo de precisos deben ser los hechos?.

Peter Bowman estudia en esta ocasión las indicaciones de dinámica, y su a veces problemática aplicación en las partituras utilizadas en los exámenes ingleses.

Los arreglos para flautas de pico de música renacentista es el tema del artículo de Alex Ayre, en el que da consejos prácticos para llevarlos a cabo.

La mayor cantidad de páginas de la revista están dedicadas a reseñas y críticas de todo tipo.— BÁRBARA SELA ANDRÉS

TIBIA, Vol. XXII/1, 1997. Editor, Dr. Hermann Moeck. 80 pp.

En esta ocasión la revista Tibia contiene únicamente un artículo referido expresamente a la flauta de pico; es el de Joel Levine y Pete Rose. Los autores quieren, como en otra ocasión hicieran en *American Recorder*, ofrecer una breve introducción al jazz, dividida en cinco secciones. En la primera cubren los siguientes aspectos: historia, problemas específicos de los flautistas de pico al afrontar este género y forma de empezar a ejercitarse en él. En la segunda sección abordan el *modus operandi* de la improvisación en jazz. En la tercera se acercan al *Swing* desde el equivalente más cercano en música antigua: las *notes inégales*. La cuarta sección se titula «Aprendiendo los fundamentos del jazz»; y, por último, en la quinta sección, los autores ofrecen diez ejercicios para desarrollar la destreza en la improvisación.

Varios artículos versan sobre Quantz, en el tercer centenario de su nacimiento; y por supuesto se publican muchas reseñas, noticias y críticas referidas a instrumentos de viento.— BÁRBARA SELA ANDRÉS

PARTITURAS

La editorial Doblinger (Wien 1, Dorotheergasse 10, Austria. Tel. 43-1-51503-0, fax 43-1-51503-51) ha enviado las siguientes partituras:

Paul Angerer, *Quartett für neun Blockflöten*, Viena, Doblinger, 1995. 8 p. + 4 particellas (duración: ca. 5 minutos).

La edición de esta obra de Angerer, escrita en 1986, tiene como único inconveniente la necesaria traducción por parte del intérprete, ya que la mayoría de términos incluidos en la partitura -comenzando por el título- está en alemán.

En general, la impresión de la obra es clara y de fácil lectura; además cuenta con detalles que son de agradecer: numeración de compases (tanto con letras como con números), comas de respiración, indicación de duración aproximada, etc. A veces se echa en falta una base de términos aclaratorios, sin la cual no podemos estar seguros de interpretar lo que el autor quiere (me refiero a cosas como diferencias entre tr, tr↔ o ↔). Sin embargo estos pormenores no son un gran inconveniente, pues la obra no es difícil y no presenta efectos exclusivos de la música contemporánea. Lo más destacado de la obra es la inclusión de nueve flautas, con los consiguientes cambios por parte de cada intérprete, y como curiosidad, sorprende la falta de indicación alguna de matiz en toda la partitura. La partitura general viene acompañada de las particellas.— MANUEL CASTELLANO MUÑOZ

Michel Blavet, *Sonata d-moll Op. III/2* para flauta de pico y b.c. Arreglo de Helmut Schaller. Doblinger Diletto Musicale 1221, D.18 244. Partitura (11 pp.) + 2 copias de particella de flauta y bajo.

Esta magníficamente presentada partitura viene a añadirse a las trascripciones para flauta de pico de obras para travesera de compositores de finales de Barroco. Faltando como falta esta literatura para nuestro instrumento, la aportación es aún mejor recibida. La edición es pulcra y cuidada, y hay que destacar la inclusión de dos copias de particella con la voz de la flauta y del bajo con cifrado. Esta costumbre debería extenderse más, pues facilita y hace infinitamente más agradable la lectura, tanto para la flauta como para el instrumento melódico de continuo, que pueden no sólo ver lo que toca la voz solista, sino también saber qué armonía está sonando. Si bien es cierto que el oído debería reemplazar a la necesidad visual, dado el elevado precio de las partituras, todo material útil debería ser añadido. El último paso sería ofrecer también una partitura sin el continuo realizado, y con un pentagrama en blanco para que el continuista pueda hacer anotaciones... Creo que ya se está haciendo en algunas editoriales.

Volviendo a la Sonata de Blavet, es la segunda de las seis que contiene su «*Triosième Livre / De Sonates / Pour la Flûte-travesière, / Avec la Basse*», editado por primera vez en 1740. Originalmente en Si menor, está transportada —como es habitual en música barroca— una tercera menor ascendente a Re menor. Su estilo es el típico del Barroco francés tardío.

El arreglo es meticuloso, se han escrito únicamente las ligaduras originales, y añadido entre paréntesis las ligaduras sugeridas por pasajes análogos.— BÁRBARA SELA ANDRÉS

Klassische und romantische stücke für Blockflötenquartett. *Piezas clásicas y románticas para cuarteto de flautas de pico. Arreglos de Ehrenfried Reichelt*. Partitura y particellas. Ed. Doblinger, 04464. ISMN M-012-17915-3.

Este cuaderno nos presenta una selección de arreglos de piezas compuestas entre 1778 y 1891. Se trata de doce extractos de obras más o menos conocidas de Mozart, Haydn, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Chaikovsky y Grieg, abreviadas (cada fragmento suele abarcar apenas una página de partitura) y arregladas para el cuarteto convencional (S, A, T y B) de flautas de pico. La edición, nítida y correcta, tiene clara intención pedagógica: las piezas están reducidas (por ejemplo, de las conocidas variaciones de Haydn sobre el himno imperial para cuarteto de cuerdas aparece sólo el tema), son de fácil lectura y están adaptadas a tonalidades sencillas (hasta dos alteraciones a lo sumo) y casi todas en modo mayor. En suma, un cuaderno muy útil para la iniciación al cuarteto de flautas y agradable de leer para cuartetos algo más expertos.— JUAN RAMÓN LARA GARCÍA

Gerhard Dallinger, *Szenen am Gartenteich* para cuarteto de flautas de pico (1992). Doblinger D.18.101. Partitura (11 pp.) + particellas.

El principal interés que veo en las tres piezas que conforman esta obra es el pedagógico, por las siguientes razones: escritura totalmente convencional, técnicamente al alcance de cualquiera, lectura sin complicaciones de ninguna clase, etc. En definitiva, son ideales para flautistas de poco nivel que empiezan a tocar en cuarteto. Añadir que en la perfecta edición, que incluye particelas, vienen señaladas las respiraciones, factor que facilita aún más la ejecución.— JOAQUÍN HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

Elias Davidsson ha enviado la siguiente partitura, que se puede pedir al propio autor, Post Box 1760, 121 Reykjavik, Islandia, Tel 354-5526444, fax 354-5526579, e-mail edavid@itn.us, http://www.nyherji.is/ ~edavid

Elias Davidsson, *Duette und Trios für Blockflöten*. Tónar & Steinar, 1996. 36 pp. 1800 ptas. ISBN 9979-889-19-5.

Esta colección de sencillas piezas está formada por arreglos de melodías folclóricas islandesas y piezas compuestas por el autor. Contiene quince dúos

para altos, tres tríos para altos, y dos cuartetos para soprano, alto, tenor y bajo; interesantes todos ellos para los flautistas que comienzan a interpretar música de cámara. El autor toca el piano, el acordeón y el litófono y actualmente se dedica a componer y a diversas actividades relacionadas con los derechos humanos. Sus composiciones han sido interpretadas en varias ciudades europeas.— PATRICIA FERNÁNDEZ MUÑOZ

El Israel Music Institute (P.O.Box 3004, 61030 Tel Aviv, Israel. Tel. 03-5270219, fax 03-5245276) ha enviado las siguientes partituras:

Giora Schuster, *Music* para tres flautas de pico (2 sopranos, alto) (1973). Israel Music Institute, IMI 195. 11 pp.

Añadidos al *Directorio de Flautistas Españoles*. Los datos nuevos o alterados sobre el directorio anterior van en cursiva

Bakarne Echarri, Miren; Monasterio de Irache, 45, esc. izq. 11°B. 31011 Pamplona; 948-255937; E. (Cons. Pamplona)

Calle Prieto, David de la; c/ Alfonso VI, 8, 2°B. 24007 León; 987-240846

Carrera Moreno, Juan Carlos; c/ Feijoo, 48, 5°A. 33204 Gijón

Carrilho, António José; Blaeu Erf 8-sou. 1012 PZ Amsterdam. HOLANDA; 01-31-20-6220942; y fax; C., P. del Cons. de la Haya y del Muziekpakhuis de Amsterdam, E. (Cons. de La Haya); "Ensemble Barroco do Chiado", "Aquarius", "Ciudate"; Título de P. Superior (DM Zwolle-Holanda), Curso de flauta de pico del Cons. de Lisboa

Dráper, Isabel; c/ Ciencias, 23; *Cuarteto de flautas "Algarabía"*

Enguita Rodríguez, Begoña; c/ San José, 14, 5° izq. 33209 Gijón. Asturias; 98-5146320; P. Cons. Profesional de Gijón

Farías, Teresa; Azukekalea, 1. Gernika. 48300 Bizkaia

Margules Rodríguez, Anna; *c/ Atocha, 80, 4°D. 28012 Madrid; 91-5281246; y fax; P. Cons. de Badajoz*

Martínez Farrés, Mónica; c/ de L'Esperança, 6-8. Premià de Mar. 08330 Barcelona

Miró Moína, Joan; *naoj@arrakis.es*

Monfort i Giménez, Montserrat; Alegre de Dalt, 26, 6è 1ª. 08024 Barcelona; 93-2846673; P. escuela de mús., E.

Polo i Elorri, Alexandrina; c/ Tapineria, 1, 1°. 08002 Barcelona; 93-3150093; C., P. del Cons. Profesional de Badalona

Saperas, Josep María; Rambla Volart, 48 1er. 08041 Barcelona; 93-4365671; y fax; saperas@ibm.net; C., Catedrático Cons. Superior Municipal de Barcelona; Título de U.M. (Amsterdam)

Segura i Espiell, Glòria; *jsgs@seker.es*

Vives i Bellalta, Joan; *Pompeu Fabra, 45-51, 4° 3ª. Mataró. 08302 Barcelona*

Giora Schuster, *Divertimento* para flauta de pico (soprano, alto o sopranino) y piano (1982). Israel Music Institute, IMI 6464. Partitura (23 pp.) + particella.

Giora Schuster (*1925, Hamburgo, Alemania) vive en Israel desde 1938, y comparte su actividad como compositor con la de profesor de acústica y orquestación.

Music for three recorders fue escrita para sus alumnos (en la portada de la partitura se describe su nivel como «intermedio»). Consta de seis breves piezas, cada una con su estructura formal particular. Según el autor, su meta es explotar en cada una de ellas un aspecto musical diferente del instrumento: su sereno y suave sonido, su precisión rítmica... En la escritura no aparecen técnicas contemporáneas, y el registro de las flautas está utilizado de forma convencional; pero la interpretación de algunas de las piezas requiere destreza rítmica, ya que el autor hace abundante uso de complejos ritmos, compases no habituales, cambios de compás, etc.

El *Divertimento* parece una obra de mayor dificultad técnica que la anterior, aunque insistiendo de nuevo en las pequeñas dificultades rítmicas más que en un uso no tradicional de la flauta. Está escrito en tres movimientos, que forman un «crescendo» sonoro y rítmico: cada uno es más rápido que el anterior (aunque en sí mismos suelen tener cambios de tempo) y cada uno utiliza una flauta más aguda que el anterior (A/S/Sno.).

Esta segunda partitura, posterior en el tiempo, es mejor que la primera en algunos aspectos estéticos de la edición. Obviamente el uso del ordenador facilita algunos de estos aspectos, si bien también otros están peor cuidados, como es la calidad del papel (excelente en el trío) y la ausencia de cubierta de cartón.— BÁRBARA SELA ANDRÉS

También se han recibido las siguientes partituras de la editorial Heinrichshofen (Heinrichshoffen's Verlag, Postfach 1655, D-26356 Wilhelmshaven, Alemania. Tel. 44-21-9267-0, fax. 44-21-202007), que serán reseñadas en el próximo número de la revista:

Lambranzi, Gregorio, *Tänze* para flauta soprano, de "Neue und Curieuse Theatralische Tantz-Schul, Nürnberg, 1716". Edición a cargo de M.H. Harras. N 2339

Valentine, R., *6 Sonaten aus Op. 5* para dos flautas. Edición a cargo de H. Ruf. N 2352

Valentine, R., *2 Sonaten* Op. II n°7 y Op V n° 4 para flauta y b.c. Edición a cargo de H. Ruf. N 2353

Norwegische Tänze para tres flautas (SAA), arregladas por P. Heilbut. N 2359

Tänze aus Südamerika para dos flautas (AA/AT) o dos flautas traveseras ad lib. Arreglos de W. Lutz. N 2389

Mozart, W.A., *Duette* para dos flautas (AA) arregladas por J. Cassignol. N 2392

INSTRUMENTOS

El fabricante de flautas Philippe Bolton estuvo el pasado 13 de marzo en el Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo" de Sevilla. Realizó un exhibición de sus instrumentos y una charla histórica sobre los distintos modelos de flautas. Los asistentes tuvieron la ocasión de ver y probar bastantes de sus instrumentos, entre los que figuraban flautas medievales, renacentistas, Ganassi, barrocas y, como nota curiosa, una flauta tenor a la que Bolton le ha adaptado un micrófono y una caja de efectos electrónicos con un resultado soberbio.— GUILLERMO PEÑALVER SARAZIN

DISCOS

FLEMISH CONTEMPORANY RECORDER MUSIC (Vol. II). JanPieter Biesemans, *5 Slovaakse Stukken (1986)*; Boudewijn Buckinx, *Drie Stukken voor Peer in de vorm van «Drie Stukken in de vorm van een Peer» (1984)*; Frans Geysen, *Geproesterol (1994)*; Jan Van Landeghem, *Jobutsu (1995).* Geert Van Gele, flauta de pico. Vox temporis VTP CD92031. Grabado en 1995, 45'50'', DDD

La primera idea que se me vino a la cabeza cuando acepté hacer la crítica de un disco de música contemporánea para flauta sola y donde los compositores son nombres tan «conocidos» como Biesemans, Buckinx, Geysen y Van Landeghem, fue '¡vaya coñazo!, el disco que me voy a tener que tragar'. Nada más lejos de la realidad. Me he encontrado una grabación que, además de tener música de gran calidad, hasta se disfruta oyéndola.

Las *Cinco piezas Eslovacas* de JanPieter Biesemans son musicalmente las menos interesantes, ya que utiliza muchos efectos de vanguardia diferentes uno detrás de otro, resultando cinco piezas artificiosas y sin un sentido lineal definido. Cinco deliciosos movimientos integran el trabajo de Boudewijn Buckinx titulado *Tres Piezas para Pear en forma de «Tres Piezas en forma de Pera»*. Cada uno de éstos tiene su personalidad propia, pero todos están relacionados por fragmentos similares, unificación de recursos vanguardísticos, ritmos parecidos, etc. *Geproesterol* de Frans Geysen consta de siete episodios cómicos. De un estilo similar al de las piezas de clarinete de Stravinsky, la obra está pensada para hacer reír, y lo consigue. Impresionante la composición de Jan Van Landeghem titulada *Jobutsu* (que significa en japonés 'ser Buda' o 'alcanzar la iluminación'), que es un homenaje a la música de Sakuhachi. Todo el espíritu de meditación oriental se encuentra plasmado en esta pieza, donde el compositor usa, de forma portentosamente dramática, el efecto de la voz y los crótalos.

De Geert van Gele (muchos lo recordarán del *Flanders' Recorder Quartet*) sólo puedo pronunciar elogios. Además de haber hecho un profundo estudio de cada obra (seguro que los compositores le han echado un cable), y una cuidada ejecución, lo que más me ha impresionado es que a cada pieza le imprime el carácter que ésta exige, con un toque de genio personal muy de agradecer.— JOAQUÍN HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

MUSIQUES A DANSER DE LA RENAISSANCE FRANÇAISE, Obras de Praetorius, Gervaise, Attaingnant, Arbeau, Du Tertre, Phalese, Garoubel, Moderne. COMPAGNIE MAÎTRE GUILLAUME: Pascale Boquet, laúd renacentista; Breatice Delpierre: *douçaine* alto y bajo, chalemeau; Henry Agnel: *cister*, *tambourine*, *daf*; Jean-Noel Catrice: flauta de pico, *douçaine* alto, bombarda alto; Frederic Martin: violín renacentista, lira *da braccio*; Carles Más i García, flabiol y tamboril, flauta de tres agujeros (Sol-Do) con pabellón (especial-

REVISTA DE FLAUTA DE PICO
MATERIAL ESPECIAL POR ENCARGO

Partituras

- FRANCESCO BARSANTI, *Concerto en Sol M.* Op. 3 nº 4 para cuarteto de flautas de pico, clave obligado y b.c. Transcripción de Joaquín Hernández Rodríguez. Partitura (13 pp.) y material. Precio: 300 ptas.
- ALONSO SALAS, *Hoquetus bien temperado* y *Secuentia* para cuarteto de flautas. Partitura (5 pp.). Precio: 100 ptas.
- ANTONIO VIVALDI, 'Allegro' del *Concerto en Re m.* Op. 3 nº 11 de "L'Estro Armonico" para flauta de pico alto y clave obligado. Transcripción de Joaquín Hernández Rodríguez. Partitura (5 pp.) y partes de flauta y b.c. Precio: 150 ptas.
- MARIANO MARTÍN, *Preludio y Canzona "La Alitxu"*, para flauta de pico y violonchelo. Partitura (2 pp.) Precio: 50 ptas.
- ANÓN., *Estampie 'Tre fontane'* para flauta sola. Transcripción de Ernesto Schmied Scoop. Partitura (3 pp.). Precio: 50 ptas.

Textos

- BÁRBARA SELA ANDRÉS y GUILLERMO PEÑALVER SARAZIN, *Fabricantes de flautas de pico.* Artículo introductorio y lista de más de 280 fabricantes del siglo XX. Contiene las direcciones y resumen de los respectivos catálogos. Encuadernado con gusanillo, cartón y acetato. Precio: 600 ptas.

Números atrasados (1 a 7)

Sevilla (sin envío postal)	= 400 ptas.
España	= 500 ptas.
Europa	= 600 ptas.
Resto del mundo (por superficie)	= 700 ptas.
Resto del mundo (por avión)	= 1000 ptas.

Ronald Wick

MAKER OF HISTORICAL RECORDERS AND FLUTES

Since 1988

All instruments traditionally handmade with the finest woods available.
Professional quality at very reasonable prices.
Fully guaranteed for 2 years, or 5 years for special orders.
Please ask for our free catalogues of recorders or baroque flutes.
Some instruments available for immediate delivery.
Come and see us at major exhibitions in Europe, or contact us:
Nieuwstraat 156
NL 5021 WX **Tilburg**
HOLLAND
Tel/fax : +31 - 13 - 54 37 184
E-mail : Ronald.Wick@giga.iaf.nl.
For quick downloading of pricelists etc. contact our BBS at +31-13-54 37 184,,,,3 ANSI-8N1 (20-2 CET)

mente construida para él) y txirula.

(Traduzco el texto de Sophie Rousseau: Directora artística). La creación de la COMPAGNIE MAÎTRE GUILLAUME data de 1.985 por de parte un grupo de danzarines y músicos con una variedad de intereses y de variada formación: música antigua, danza barroca y contemporánea, música y danza tradicional. La *Compagnie* se especializa en las músicas y danzas del Renacimiento y sus actividades incluyen muestras, danzas, grabaciones y cursos, todo ello con alta y original dinámica. La *Compagnie* se centra en tres aspectos: reconstrucción, adaptación y creación. El programa de este disco —«Música de Danza del Renacimiento Francés»— es en todo punto fiel a nuestro ánimo artístico. Respetando el estilo, y dándole nueva vida dentro del repertorio mediante trabajos cercanos a la dinámica de la danza; nosotros damos prioridad a la expresión individual en las disminuciones, ornamentaciones y «chorus».

La Compagnie también ha publicado « Le Cahier de Maître Guillaume», un manual de danza renacentista con el intento de completar la referencia de trabajos de la *Orchésographie* de Arbeau.

La grabación se realizó en mayo de 1.995 en el Auditorio del Conservatorio Nacional de Saint Germain de la región de Poitiers con la colaboración del C.N.R. de Poitiers. Disques Pierre Verany, DDD.

Señas de la COMPAGNIE MAÎTRE GUILLAUME: 27, avenue de la République. 93170 Bagnolet, Francia. Sophie Rousseau y Carles Más i García: 112, Rue Pasteur. 94120 Fontenay-Sous-Bois. Francia. Tel: 01. 48 77 36 33 fax: 01. 48 77 79 13.

La singularidad de este trabajo es que se adapta perfectamente a los *tempi* de la danza y que confiere especial énfasis a la flauta de tres agujeros tocada bien con tambor de cuerdas, o con tamboril de una baqueta. Recordemos que en los tratados de Praetorius, Arbeau y Mersenne se habla de que el Maestro de Danza para ensayar a un grupo de danzantes puede, con estos dos instrumentos tocados por una misma persona, ensayar al grupo. Esta sonoridad, poco o casi nada introducida en los grupos renacentistas, es la que abre el disco en el corte uno: Praetorius, *Branle de Village*; no obstante, como esto de por sí sería una sonoridad muy reiterativa, se mezcla con distintas combinaciones tímbricas como en el corte nueve: Praetorius, *Volte*, junto a la lira *da braccio* o violín renacentista. Corte once: Gervaise-Attaingnant, *Branle de Champagne nº VII, VIII y IX*, encontramos a la txirula y tambor de cuerdas junto a laúd y flauta de pico contralto. La txirula (flauta de madera de tres agujeros y de sonoridad aguda que ha pervivido en la tradi-

ción musical vasca acompañada de tambor de cuerdas o tambor membranófono tocado por el mismo instrumentista) aparece en el corte cuatro: Arbeau, *Branles D'Escosse*. En el corte 13: Arbeau, *Branle de la Montarde*, encontramos el empaste de txirula y tambor membranófono junto a flauta de pico contralto, lira *da braccio* y laúd (se producen repeticiones sucesivas de un mismo motivo con distintos timbres en alternancia con los «chorus» en los que tocan todos los instrumentos). En el corte 18 aparece la txirula y tambor de cuerdas junto a la lira *da braccio* y laúd y flauta de pico contralto (interesante solo de txirula con notas no temperadas junto a la pandereta. Este tipo de gamas no temperadas sería una práctica más que habitual en la época, y puede ser a través de ejemplares tradicionales donde se encuentre la clave para determinadas afinaciones «antiguas»). En el corte 14: Arbeau, *Branle Coupé de la Guerre*, aparece la txirula y tambor membranófono junto a pandereta y *douçaine* (el tambor se muestra magnífico al marcar toda suerte de hemiolias con una gracia que sólo un instrumentista con experiencia en los ritmos tradicionales puede aportar, porque esta práctica está completamente vigente en el repertorio tradicional para flauta de una mano y tambor). Lo mismo puede decirse de los cortes 15 y 16: Phalese, *Pavane et Gaillarde Ferrareze*, donde encontramos tambor con una baqueta, cuerda frotada y viento: *douçaines*, bombardas y flauta contralto. En el corte 19, en el que aparece el flabiol, hay un magistral empleo del tamboril con sonidos en distintas zonas del parche marcando además las consabidas hemiolias. Por último, decir que en algunos cortes Carles Más utiliza una flauta de tres agujeros renacentista con campana o pabellón en afinación grave: Sol (los tres agujeros tapados), Do (los tres agujeros al aire, 440 Hz.) construida a través de iconografías de la época por Marc Ecochard, Tonne, cidex 321, 16420 Vindelle (cerca de Angoulème), Francia, Tel: 07.33/45 21 49 18.

En resumen, el disco es muy interesante porque en la grabación se contemplan fidedignamente los «tempi» en relación con la danza, y abre las puertas al flautista de pico «en el sentido amplio de la palabra» a la posibilidad de utilizar esta flauta de tres agujeros en determinado repertorio. Personalmente recomiendo disfrutar de la sensación de lleno melódico rítmico (y armónico en el caso del tambor de cuerdas) que permite la combinación de estos dos instrumentos tañidos por un mismo instrumentista.— ALBERTO JAMBRINA LEAL

CONFERENCIAS, CURSOS Y CONCIERTOS

Joan Izquierdo presentó en Madrid la flauta tenor armónica o flauta de Helder en un acto celebrado el 18 de abril en el Real Conservatorio Superior de Música y cuya segunda parte estuvo ocupada por un concierto de música del siglo XX para flauta de pico con obras de Ishii, Andriessen, Berio, Yun y Varela. En ambas partes se dio paso a sendas rondas de preguntas y comentarios. Sólo un adjetivo: 'injusta' la decisión de los organizadores (al parecer, del propio Conservatorio) de colocar el acto a las 11 horas de un día de trabajo. Ellos sabrán por qué.— LUIS GÓMEZ HENRÍQUEZ

Cuarteto Istabba. Vicente Parrilla López, Francisco Juárez Salas, Patricia Fernández Muñoz y Jesús Fernández Baena, flautas de pico.

El pasado 23 de enero tuvo lugar en la iglesia de San Luis de Sevilla un concierto a cargo del cuarteto de flautas de pico Istabba (anunciado en el pasado número de la Revista de flauta de pico).

A pesar de la falta de interés que suelen suscitar los conciertos con este tipo de formación, la capilla estaba sorprendentemente atestada. Muchos de nosotros conocíamos ya de antes a este joven conjunto estepeño —su media de edad ronda los veinte años—, sin embargo no esperábamos la asistencia de tanto público, lo que da muestras de que este cuarteto ya tiene un nombre dentro de la vida musical de la ciudad.

La programación del concierto mostró desde obras muy antiguas (de Perusio, Isaac, Alamire) hasta piezas de nuestro siglo (Debussy, Pärt, Mancini), con lo que el público estuvo muy entretenido de principio a fin.

Cabe destacar la facilidad del cuarteto para darle el carácter justo a cada obra, consiguiendo un sonido denso y compacto en las páginas renacentistas (precioso *Tiento de 4º tono* de Heredia) y frescura y compenetración en las contemporáneas, mostrando siempre un desparpajo y un empaque impropios de un grupo tan joven. A este respecto brillaron especialmente *On the Trail of the Pink Panther* de Mancini y *When Shall the Sun Shine* de Leenhouts.

La actuación fue técnicamente casi irreprochable. Quizá se abusó de una manera desproporcionada del *sputatto*, lo que, junto a la velocidad desmesurada de algunas obras (posiblemente cuestión de modas), llegó a cansar y a entorpecer la escucha.

Las *Xácaras* de Martín i Coll sirvieron como propina y colofón a una noche en la que todos

disfrutamos de lo lindo con este cuarteto, que en los próximos años dará que hablar (de hecho ya lo está haciendo).— MANUEL CASTELLANO MUÑOZ

Curso-Conferencia-Concierto celebrado en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca a cargo de Joan Izquierdo (26, 27 y 28 de febrero).

Conocía a Joan sólo a través de sus artículos publicados en la REVISTA DE FLAUTA DE PICO (nº 5, mayo 1996), que me llamaron mucho la atención porque hacía un repaso sobre obras contemporáneas para flauta de pico que me parecían de extrema complejidad interpretativa y técnica, y lo hacía con gran conocimiento. También por Antonio Blanco, que me comentó que lo conoció en Holanda y que además de ser un buen chaval era muy buen flautista... luego todo esto se confirmaría con mayúsculas.

Organizamos con los alumnos un tema de interés este año: «Curso-conferencia y concierto de flauta de pico contemporánea». Joan me mandó una propuesta de programación en donde enseguida me llamó la atención la exposición del tema:
La conferencia: la flauta tenor armónica.
El concierto: los «40 principales» del repertorio más complejo del s. XX para flauta de pico.
El curso: tres bloques:
-clases individuales a los alumnos activos sobre obras de repertorio contemporáneo.
-clases colectivas, en donde participarían alumnos activos y oyentes, sobre trabajo de patrones rítmico/melódicos.
-Estudio del repertorio/análisis.

Comienza la *locura* el día 26 con la conferencia titulada «La flauta tenor armónica». Presentación del nuevo modelo de flauta diseñado por Maarten Helder, a través de una visión del repertorio moderno para flauta tenor y valoración de las prestaciones del instrumento, que promete al flautista moderno nuevas e interesantes posibilidades. Estaban entre los asistentes compositores como Alejandro Yagüe, Imanol Bageneta y Omar Abad, que se mostraron interesadísimos en ver las posibilidades expresivas de la flauta de pico con el lenguaje contemporáneo, comprobando todos las prestaciones que tenía el instrumento, su armonía, su flexibilidad en la dinámica y en los saltos de registro, su potencia sonora y mayor tesitura sin perder el timbre. Llamaba la atención su diseño moderno, cilíndrico, con llaves de eco para tapar el pabellón, también la movilidad del bloque... Se estableció un diálogo con los asistentes, muchos de ellos alumnos de ambos Conservatorios, en donde se llegó a la conclusión de que estamos en el camino de 'la flauta del s. XXI'. Una de las ventajas que nos dijo Joan de la flauta era que se eliminaba la lista de espera debido a la simplicidad de su diseño; otra, como luego en concierto pudimos comprobar, era su adaptabilidad *cómoda* a las obras-exigencias de los compositores actuales.

Con esto paso a narrar brevemente el concierto, que, pese a la gran contaminación acústica (ruidos exteriores e interiores) que había en el Salón del Conservatorio Superior, nos mostró lo que me esperaba ya: pese a su juventud, Joan tiene una

Barockmusik für Blockflöte
herausgegeben von U. Schmidt-Laukamp

Michel Blavet
Sonata op. 2, Nr. 4 für Altblockflöte und B.c.
RL 40360 DM *

Mr. Braun
Sonaten 1-3 aus op. 4 für Blockflöten-Duo
RL 40150 DM 22,–
Sonaten 4-6 aus op. 4 für Blockflöten-Duo
RL 40160 DM 22,–

Nicolas Lavaux
Sonaten 1-3 aus op. 1 für Blockflöten-Duo
RL 40050 DM 20,–
Sonaten 4-6 aus op. 1 für Blockflöten-Duo
RL 40060 DM 20,–
Sonate 2 aus op. 2 für Blockflöte und B.c.
RL 40070 DM 25,–

Michel Pignolet de Montéclair
4. Konzert für Blockflöte und B.c.
RL 40220 DM *

Johann Helmich Roman
Sonate 3 für Blockflöte und B.c.
RL 40080 DM 25,–

Blockflötenmusik
herausgegeben von Nikolaus Delius

Arcangelo Corelli
Sonate F-Dur für Blockflöte und B.c.
RL 40260 DM 22,–

Antonio Gardane
Elf Bicinien für 2 Blockflöten
RL 40270 DM 18,–

Clément Janequin / Pierre Passereau
Sieben Französische Chansons
für Blockflötenquartett
RL 40280 DM 24,–

Catálogos se encuentran en:
Robert Lienau Musikverlag
Gaugrafenstr. 19-23
D-60489 Frankfurt

ROBERT LIENAU MUSIKVERLAG

madurez musical, una inteligencia en la concepción de las obras y una gran maestría técnica en la interpretación, que nos tenían a todos superalucinados. Incluso a los más pequeños, los de LOGSE, los tenía con la boca abierta, lo que demuestra como el alumno-niño está ahora más abierto al lenguaje contemporáneo. El repertorio que tocó fue como dije «los... principales», desde la música más racionalista europea de Berio (*Gesti*), Andriessen (*Sweet*) y Donatoni, a la más sensual y pasional del lejano Oriente: Ishii (*East-green-spring* y *Black intention*) y Yun (*El ermitaño en el agua*); en esta última nos emocionó con una cita que leyó Joan de Isang Yun poco antes de morir en 1993), terminando con la alegría latinoamericana de *Oriente* de V. Varela y la pequeña broma musical de *Ende* de Andriessen.

En el curso se tocaron obras del repertorio del s. XX, desde el clásico H.U. Staeps, con su *Sonata en modo præclásico*, obras de repertorio intermedio, como el *Cantus II* de E. Hovland, hasta el lenguaje vanguardista de Shinohara en *Fragmente*, tocado muy bien por Antonio Blanco, y de Linde en *Amarilli*... Sus clases individuales no tenían desperdicio, me encantó la manera de cuestionar al alumno preguntándole: «¿qué te gustaría hacer y por qué no lo haces?», y mostrando varios caminos de 'cómo se hace', hablando de las posibilidades de elección del alumno en temas como vibrato(s), articulación, patrones de digitación, efectos especiales como *glissandi*, multifónicos, etc.

Sus clases colectivas fueron interesantísimas, con un trabajo más específico sobre el repertorio contemporáneo, estudio rítmico, estudio de escalas y patrones melódicos no tonales, análisis, charlas sobre obras de repertorio, que culminaron en un pequeño recital final en donde participamos todos 'buscando a nuestra pareja sonora'. Los alumnos del curso tocaron la obra trabajada.

Todo esto aderezado con cenas-comidas en donde hablamos de la posibilidad de hacer para el próximo año un concurso de composición de obras para flauta de pico que desarrollaremos en adelante, y una propuesta de cursillo, en bloques temáticos, que abarque varias especialidades, canto, cuerda, guitarra, contrapunto, flauta de pico, etc., titulado «La Música Ars Subtiliar» de fines del s. XIV. Finalizó, y , como diría Rick, «esto es el comienzo de una larga amistad».— VICENTE BALSEIRO GÓMEZ

EL TEMA

Inauguramos esta nueva sección con la que queremos que toméis parte más activa en vuestra revista. Esta página está creada por y para vosotros, con la intención de hablar de temas relacionados con la flauta de pico, tanto de cuestiones archiconocidas como de asuntos que a primera vista pueden parecer nimios, pero que al fin y al cabo nos preocupan a todos.

En cada número aparecerá al final de esta sección un tema de controversia para el número siguiente, de manera que podéis mandarnos vuestra opinión en el espacio y estilo que vosotros queráis. Esperamos vuestra participación, tanto en respuesta a los temas expuestos, como en vuestras sugerencias acerca de los temas que creáis de interés.— MANUEL CASTELLANO MUÑOZ

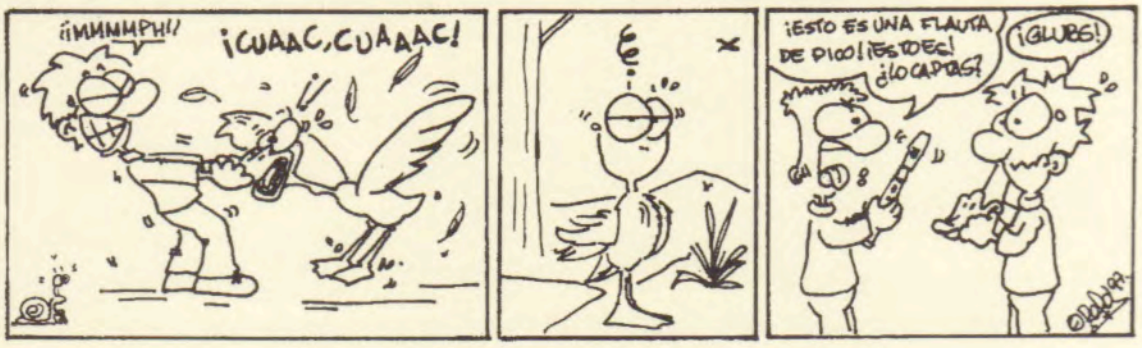
El tema de mayo de 1997:

¿Flauta dulce o flauta de pico?

Lo siento, pero además de no ver ningún pico en nuestro instrumento, no creo que tenga que sonar dulce, sobre todo echando una miradita al repertorio actual. A mí me gusta denominarlo simplemente 'flauta', y los calificativos posteriores para los traveseros, que para eso tuercen su instrumento de una manera tan ortopédica. La historia está de nuestra parte, y hasta el s. XVII su nombre usual era flauta, y además, nunca a la flauta travesera se la ha calificado de 'flauta', a no ser en la época en que la flauta (¡je, je!) cayó en el olvido. De todas maneras, si hay que elegir alguno de los dos nombres, me quedo con 'dulce', que para eso la Real Academia Española de la Lengua se ha tomado la molestia de ponerle ese distintivo.— SANDOKÁN

Dulce... dulce... No. Me parece que presta demasiada atención al timbre de la flauta. Ni el repertorio de la flauta es tan dulce, si escuchamos determinados pasajes de algunas sonatas barrocas, y no es dulce en absoluto el repertorio contemporáneo para flauta (de pico). Demasiado romanticismo barato, flauta dulce es un nombre dirigido más a las mamás de párvulos que a flautistas... (de pico).— PATRICIA FERNÁNDEZ MUÑOZ

Inconscientemente todos admitimos la superioridad de la «flauta de pico» sobre la «flauta dulce». El porqué no lo tengo muy claro, pero posiblemente sea porque la gente de la calle no sabe lo que es una «flauta de pico» y sin embargo sí sabe que la «flauta dulce» es la flauta del colegio, cosa que a ninguno nos gusta admitir. Posiblemente por eso nos escudamos en un nombre que suena más guay, aun a pesar de tener que soportar la famosa bromita por todos conocida. Partiendo de la base de que a mí no me gusta ni un nombre ni otro, me quedo con «flauta dulce», porque, aunque suena más cursi, mi vecina del 5° sabe lo que es. Y además es más corto. Pero claro, si nos ponemos a pensar, yo veo más dulce el traverso que la flauta dulce... Y eso de ser un flautista dulce suena más bien rarito...— M.C.M.



Pico dulce? ¿dulce pico? Recuerdo que en tiempos había como una división subliminal entre los que tocaban la flauta dulce, esto es, escolares, y los avanzados que tocaban, poniendo gesto severo, la flauta de pico con su digitación barroca y todos los avíos. Si el instrumento está desprestigiado, no digamos ya si es «dulce». Un día me hizo pensar mi querido Raúl, cuando, a la pregunta de si tocaba la flauta del cole, respondía que sí: éste era su instrumento y lo tocaba «de puta madre». Desde entonces me he identificado con las flautas dulces, aparte etimologías, que siempre me encuentro más cercano al mundo italiano que al francés. Si algo tiene el instrumento es la dulzura y como mi muy estimado Richard gustaba decir «los» violines y no «el», a mi me pasa con las dulces.— ARQUÍMEDES ARTAL MORENO

Hace ya algunos años hablé con un amigo pianista (musicalmente culto, por cierto) que estaba convencido de que la flauta dulce era «la del colegio» mientras que la flauta de pico era la que entendemos por «de digitación inglesa», más o menos. A lo mejor dio en el clavo, según ha ido derivando la cuestión. Lo cierto es que tal vez no haya por qué jubilar ninguna de las dos palabras si tenemos la suerte de poder usarlas y nos sirven muchas veces para intuir lo que hay detrás de cada una de ellas. Todos usamos «flauta de pico», pero, ¿no es acaso bonito poder llamarla «dulce» de vez en cuando?— JUAN RAMÓN LARA GARCÍA

El tema del próximo número será:

¿Es la flauta de pico «la del colegio»?

(Enviad vuestras respuestas a la revista)

Noticia biográfica de los autores de este número

Adrian Brown. Nacido en Londres en 1959. Estudia en la escuela del mueble de Londres (ahora parte de la *City of London University*) entre 1979 y 1982. El primer instrumento que construye es una flauta de pico, ¡nunca progresa! Empieza su negocio como constructor en Islandia en 1982. Se especializa en *consorts* renacentistas. Se traslada a Francia en 1989. Ha impartido cursos de mantenimiento y reparación de instrumentos en muchos conservatorios europeos, y de ello surgió la idea del libro *The Recorder: A Basic Workshop Manual*, publicado en 1989. Ha dictado conferencias con Christophe Deslignes sobre la historia de las flautas renacentistas, y actualmente trabaja en una base de datos de todas las flautas renacentistas conservadas.

Manuel Castellano Muñoz estudia flauta de pico y violín en el Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo" de Sevilla y Biología en la Universidad de Sevilla. Manuel Castellano es M.C.M.

Joaquín Hernández Rodríguez. Nace en Sevilla, donde cursa, en el Conservatorio Superior de Música, estudios de piano hasta el grado medio. Atraído por la flauta de pico, comienza a estudiar dicho instrumento con Guillermo Peñalver. También estudia clave con María Nieves Gómez. Ha realizado gran número de cursos con profesores como Aldo Abreu, Pedro Memelsdorff y Josep María Saperas. Es miembro de los grupos LUDICUS CONSORT y TRÍO SECONDA PRATTICA, con el que desarrolla una intensa labor concertística, y ha colaborado con agrupaciones como ENSALADA. Joaquín Hernández es SANDOKÁN.

Alberto Jambrina Leal. Licenciado en Geografía e Historia (Hª del Arte) por la Universidad de Salamanca. Titulado Profesional de Piano por el Conservatorio Superior de Badajoz. Ha cursado estudios de violín, oboe y flauta de pico. Actualmente imparte clases y dirige la Escuela de Folclore del Consorcio de Fomento Musical de Zamora. Ha obtenido cinco Primeros Premios del Ministerio de Cultura por trabajos radiofónicos y discográficos. Es Profesor de Música de Enseñanza Secundaria en el I.E.S. «Río Duero» de Zamora. Durante los años 1.987 y 1.988 crea el dúo «Gil de Zamora» (flauta de pico y laúd). Es miembro fundador del grupo de Música Tradicional Habas Verdes, así como del dúo Tradinova. Autor del libro La «Gaita» y el Tamboril (panorama sobre la flauta de tres agujeros en la Península, las islas y en el mundo hispánico) editado por el Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca. Primer Premio en el Certamen de Composición Musical para Dulzaina «Agapito Marazuela» 92. Es miembro de la Asociación Ibérica de la Zanfona y compositor e intérprete de bandas sonoras.

Luca de Paolis. Habiendo obtenido las máximas calificaciones en Musicología, se especializa en el 'Istituto di Paleografia Musicale Rinascimentale', en Roma (Italia). Toca la flauta barroca y se dedica a la reproducción y restauración de flautas de pico históricas. Ha tenido a su cargo la reproducción anastática del tratado la "Fontegara" de S. Ganassi, S.I.F.D., 1991, y es autor, junto con Kees Boeke, del tercer volumen de las transcripciones del Baldwine M.S., Garamond, 1995. Es profesor de Educación Musical.

Anthony Rowland-Jones es uno de los escritores sobre flauta de pico más conocidos hoy día. Tras diplomarse de Filología Inglesa en Oxford, ocupó el puesto de Administrador universitario en Londres, Newcastle upon Tyne y Leeds, y más tarde el de Secretario de la Universidad de Essex. Tras un período como asesor en el extranjero (África, Asia y Pacífico Sur), fue Vicerrector de lo que ahora es la Anglia Politechnic University en Cambridge. Estudió con Walter Bergmann en el Morley College, y desde su retiro anticipado en 1984 continúa dando clases en Anglia, dirigiendo grupos e impartiendo cursillos de fin de semana. Es cofundador, junto con Mary Bonsor, de la West Riding Branch de la *Society of Recorder Players* y actualmente es presidente de la Cambridge Branch y Asesor Musical de la S.R.P. Es miembro fundador de la junta de redacción de *The Recorder Magazine*. Hasta la publicación de su más reciente libro, *Playing Recorder Sonatas: Interpretation and Technique* (1992), era más conocido por su *Recorder Technique* (1959, ed. revisada 1986). [Extraído de *The Cambridge Companion to the Recorder*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995. p. xv.]

REVISTA DE FLAUTA DE PICO

(la revista española de flauta dulce)

nº 9, octubre de 1997

pág. SUMARIO

2 Editorial

3 Entrevista con: BART COEN

ARTÍCULOS:

9 ANTONIO TORRALBA, *Reflexiones (casi en forma de pregunta) sobre las flautas en la Edad Media. Capítulo segundo: ¿Qué podríamos deducir de las flautas medievales conservadas?*

16 LUCA DE PAOLIS, *Introducción a la «Opera Intitulata Fontegara», Venecia, 1535, de Silvestro Ganassi dal Fontego (1492 - ?). 2ª parte*

21 *Necrología de Carl Dolmetsch*

23 JOAN IZQUIERDO, *La flauta tenor armónica*

26 NOTICIAS:
Conferencias / Discos / Simposios / Partituras / Conciertos

28 RESEÑAS Y CRÍTICAS:
Conciertos / Revistas / Partituras / Discos

VARIOS:

35 El tema de octubre de 1997: ¿es la flauta de pico "la del colegio"?

36 Noticia biográfica de los autores de este número

REVISTA DE FLAUTA DE PICO
nº 9, octubre de 1997

Dirección y redacción:
Bárbara Sela Andrés y Guillermo Peñalver Sarazin

Colaboran también en este número: Antonio Arias-Gago del Molino, Pedro Bonet, Manuel Castellano Muñoz, José Ramón Hernández Bellido, Joaquín Hernández Rodríguez (Sandokán), Juan Ramón Lara García, María Martínez Ayerza, Joan Miró Moína, Vicente Parrilla López, José del Rincón Rubio, Francisco Rosado, Javier Santos Hernández y María Jesús Udina

Colabora en la corrección de pruebas: Antonio Torralba Martínez

Diseño de portada: José Ángel Sánchez, Osuna, 1995

La dirección de la revista no se hace responsable de las opiniones vertidas por los firmantes

Pedidos y suscripciones a nombre de: Bárbara Sela Andrés, Apdo. de Correos 10029, E-41002 Sevilla, España.
Fax: 34-(9)5-4225114.
E-mail: barsean@arrakis.es y gpenalver@zoom.es
http://www.zoom.es/~gpenalver

PRECIOS

Sevilla (sin envío postal)
1 número = 400 ptas.
3 números = 1200 ptas.
España
1 número = 500 ptas.
3 números = 1500 ptas.
Europa
1 número = 600 ptas.
3 números = 1800 ptas.
Resto del mundo
1 número = 700 ptas. (por superficie)
1 número = 1000 ptas. (por avión)
3 números = 2100 ptas. (por superficie)
3 números = 3000 ptas. (por avión)
Ingresar (y enviar resguardo a la revista) a nombre de Bárbara Sela Andrés en la cc. nº 3000037241 de la Caja de Madrid (código de cuenta: 2038.9843.54.3000037241) o enviar un giro postal al mismo nombre y a la dirección antes citada.
Depósito legal: SE-707-96
ISSN: 1136-4475

EDITORIAL

Un productor discográfico de Sevilla va a comenzar próximamente una serie de discos de flauta dulce y nos ha propuesto la colaboración siguiente: vender, una vez al año, un disco de flauta junto a la Revista. La propuesta puede ser interesante tanto por el contenido mismo de los discos —aunque por el mometo sólo hay proyectos, promete ser atractivo—, como por el ventajoso precio que se estudia: unas 1.500 ptas. Esperamos vuestras opiniones al respecto.

Nos alegramos y agradecemos la buena respuesta que ha tenido la *campaña* de reseñas de partituras. Muchos lectores se han ofrecido para esta labor, y esto se refleja en este número de la Revista. Esperamos que no decaiga el ánimo... Intentaremos ofrecer, en la sección de noticias de cada número, la lista de partituras que nos hayan sido enviadas y que falten por reseñar. Sin embargo, como muchas llegan más tarde, es mejor que los interesados en reseñar algo nos soliciten la relación completa.

Os animamos también a escribir artículos de opinión que puedan eventualmente dar lugar a discusiones constructivas sobre algún aspecto de la flauta dulce. En la Revista ya han asomado algunos temas, (la enseñanza en los Conservatorios, la LOGSE, algunos aspectos de la interpretación, la creación de una Asociación, etc.) que, desgraciadamente, no han cuajado en verdaderos debates o proyectos. Nuestro compañero Pedro Bonet propuso la creación de una asociación y, salvo pequeños comentarios a nivel personal (que, como siempre, animamos a hacer por escrito y con vistas a su publicación), no ha tenido respuesta. No sabemos si Pedro se dirigía a nosotros o a todos los flautistas españoles; preferimos pensar lo segundo. En cualquier caso, la Revista hará lo que pidan la mayoría de sus lectores, aunque, sobre todo, quiere ser un punto de unión entre los flautistas españoles, que se puede aprovechar como foro de intercambio de ideas para llevar a cabo proyectos distintos. Como siempre, ofrecemos estas páginas para divulgar cualquier acontecimiento o proyecto flautístico, por limitado que pueda parecer su interés.

Como ya sabéis algunos, recibimos hace poco una interesante comunicación de Peter Bowman, fundador de la ERTA (Asociación Europea de Profesores de Flauta Dulce) del Reino Unido. En ella nos comunicaba su reunión *informal* con representantes de la ERTA de otros países (Alemania, Austria) para discutir la posibilidad de formación de nuevas ramas de la Asociación, y de una reunión con los presidentes de los distintos países. Peter nos pedía el nombre de la persona que representaría a España en esta reunión. Si bien a menudo hemos hablado de la posibilidad y conveniencia de que surgiera, todos sabemos que en España todavía no existe una asociación. Una vez más animamos a quienes pudieran estar dispuestos a crearla para que den el paso.

Iniciamos aquí la nueva aventura lingüístico-flautística que consistirá en llamar a la flauta dulce por su nombre. Los argumentos de que así es como se la conoce en España desde el siglo XVIII y de que así aparece en los distintos diccionarios nos han convencido. Somos conscientes de la contradicción que se producirá con el nombre mismo de la Revista, pero...

Revista de flauta de pico

ENTREVISTA CON...

BART COEN

Esta entrevista tuvo lugar durante el «Curso Internacional de Música» de la Fundación "la Caixa", celebrado en Murcia del 1 al 11 de septiembre de 1995. Como consecuencia de muchas y agradables charlas mantenidas con el profesor de flauta dulce, Bart Coen, surgió la idea de esta entrevista. Los dos entrevistadores recogieron las preguntas sugeridas por muchos de los alumnos y se las transmitieron a Bart con la intención de poder ofrecer una imagen amplia de este joven intérprete en las dos revistas que se editan actualmente en España (*Butlletí Bloc* y ésta misma).

Bart Coen estudia con Baldrick Deeremberg en el Conservatorio de Amberes, donde se diploma en 1983. Después empieza a tocar en grupos, sobre todo de música antigua, como: HUELGAS ENSEMBLE (P. Van Nevel), CONCERTO VOCALE (R. Jacobs), COLLEGIUM VOCALE (Ph. Herrewege), ANIMA AETERNA (J. van Immersel), CURRENDE (E. van Nevel) y también es miembro del quinteto de flautas ANTWERP RECORDER CONSORT.

Bart Coen

Bárbara Sela: **¿Cuál es la situación de la flauta dulce en Bélgica?**

Bart Coen: En Bélgica la vida musical es todavía bastante tradicional, quiero decir que la gente quiere tocar el piano, el violín, el violonchelo, la flauta travesera... El *boom* de la música antigua que se produjo en Holanda, allí fue solamente un pequeño *boom*. No es que no exista, pero es a una escala pequeña; aunque en los últimos años parece que los organizadores de conciertos han traído más música antigua y eso hace que aumente el interés.

B.S.: **¿Qué otros instrumentos barrocos se enseñan en los conservatorios?**

B.C.: Los hermanos Kuijken dan clase en Bruselas, Paul Dombrech da clase de oboe y también hay clave. Casi todos se enseñan, en cuanto a Barroco se refiere. El Renacimiento es otra historia... está mucho menos presente.

B.S.: **¿Cómo se ve la flauta dulce?, ¿crees que se ve influida por su connotación de instrumento de colegio tanto como en España u otros países?**

B.C.: Con la mayor parte del público ocurre lo mismo: todos tuvieron que aprender a tocar la flauta soprano en el colegio; pero para el público especializado, que ahora ya no es tan reducido, es un instrumento serio.

B.S.: **¿Todavía se usa la digitación alemana?**

B.C.: En los colegios sí, aunque depende de los

profesores. Cada vez más profesores se interesan por el instrumento e intentan cambiar la forma de tocar, pero muchos nunca aprendieron.

B.S.: **¿Cuál es el papel de la flauta dulce en música más antigua (renacentista, medieval)?**

B.C.: Toco música medieval, pero en lo que se refiere a los instrumentos, no confío todavía en la construcción de flautas medievales y toco con renacentistas; espero que cambie, pero ahora mismo tengo instrumentos renacentistas que podrían estar en el espíritu de los medievales.

B.S.: **¿Cuál es para ti la idea de un instrumento medieval?**

B.C.: Es una pregunta difícil, tiene su propia estética, es más como... Si se compara con otros instrumentos más típicamente medievales, como el rabel, tienen un sonido más *gótico*, que no es ese sonido más dulce, posterior.

B.S.: **¿Un sonido más puro?**

B.C.: De alguna forma sí, también quizá de alguna manera más potente, pero no sólo esto...

B.S.: **¿Cuál es el repertorio medieval para flauta dulce?, porque, de hecho, es música casi siempre vocal ¿no? ¿Qué papel juega la improvisación?**

B.C.: Por ejemplo en el HUELGAS, Paul van Nevel quiere hacer casi siempre música vocal, pero sabemos que esta música se podía tocar también con instrumentos, junto con los cantantes o solos; esto no sirve para la música sagrada, que se interpretaba sin instrumentos. La improvisación es importante especialmente en el período renacentista: nosotros trabajamos haciendo diminuciones de madrigales, para poder tocar una versión instrumental del madrigal con glosas en la parte de arriba o en otra.

B.S.: **¿Y en la música medieval qué papel juega la improvisación?**

B.C.: Hemos hecho alguna *guia*, hemos convertido una línea vocal en una pieza instrumental, con bordones por debajo e improvisación en una especie de preludio. Las reglas básicas son, por supuesto, que en música medieval se usan más las quintas, así que para hacer un improvisación no se deben tocar mucho las terceras porque entonces parecerá un estilo posterior. En algunas piezas que sólo tienen una línea se puede construir un bordon y también una mixtura con quintas que le da un color muy especial. Pero creo que no es todo muy científico. Paul van Nevel, claro, tiene mucha información, pero muchas cosas surgen simplemente al tocar e intentar entrar en el estilo...

B.S.: **¿Entonces, realmente, no hay tanta información?**

B.C.: Hay también información sobre ornamentación, todas esas *flores;* puedes tocar cosas bonitas alrededor de la notas. También eso ya cambia mucho.

B.S.: **¿Crees que la flauta dulce es un instrumento *antiguo* o *moderno*?**

B.C.: Para mí, pensando en general, es más un instrumento antiguo, por su sonido puro y la manera sencilla de producirlo. También las flautas más modernas todavía tienen esa forma fácil (parece que no es tan fácil construirla). Es una forma de producción de sonido honesta, y eso la coloca más cerca de los instrumentos antiguos. Es un instrumento donde no puedes ocultar demasiado, es honesto, puro...

> Toco música medieval, pero en lo que se refiere a los instrumentos, no confío todavía en la construcción de flautas medievales y toco en renacentistas

B.S.: **¿Qué piensas del repertorio contemporáneo?**

B.C.: Creo que es bueno que algo esté ocurriendo. La calidad de las piezas... para nosotros ahora es difícil distinguir, porque hay muchas, y no es fácil encontrar las diferencias. En mi caso, porque me dedico sobre todo a la música antigua, no puedo seguirlo todo. Sé que están ocurriendo cosas interesantes...

B.S.: **El repertorio de la flauta está creciendo por ambos extremos: el contemporáneo y también el más antiguo, ¿crees que hay algún repertorio que se adapte mejor a la flauta, que sea el suyo propio, como algunos piensan que es el barroco?**

B.C.: Por supuesto me gusta la música barroca, pero cuando tratas la música renacentista, que pide una mayor libertad en la distribución de instrumentos, y disminuciones, siento que es, quizá, un mundo más rico para la flauta dulce. Los instrumentos se utilizaban más en *consorts*, y eso hace que para mí sea más rico que el repertorio barroco estándar. Por ejemplo en la

Corte donde trabajaba Lassus en Munich, había ciertos instrumentistas de viento profesionales que, aunque no en exclusiva, tocaban la flauta dulce. Estas cosas pueden dar nuevas ideas para tratar esta música, y creo que ahí hay un lugar muy bonito para la flauta dulce.

B.S.: ¿Cuál crees tú que es la importancia de los cuartetos en la educación y la vida musical del intérprete de flauta dulce?

B.C.: Para mí es muy interesante tocar en un conjunto de flautas. El problema es el repertorio, porque aunque se puede decir que el repertorio es amplio al poder tocar música vocal, creo que no es del todo verdad. Puede ser una forma de hacer música muy interesante, pero si se vuelve demasiado aislada, entonces es también históricamente falsa. Es normal sentir el problema después de un tiempo. Por ejemplo, si se tienen conciertos, es bueno pensar en hacer programas con un cantante, o con violas da gamba, y esto puede abrir puertas también a otros repertorios; porque un problema de los cuartetos de flautas demasiado aislados es que existe el peligro de terminar tocando solamente arreglos. La reflexión es que, como intérprete de flauta dulce, puedes intentar ser solamente un flautista o quizá intentar aprender otro instrumento, para encontrar también otros mundos que también pueden ser interesantes, y no estar demasiado enfocado en la flauta dulce. Pero es, por supuesto, una solución personal.

> la música renacentista, que pide una mayor libertad en la distribución de instrumentos, y disminuciones, siento que es, quizá, un mundo más rico para la flauta dulce

B.S.: Pero, ¿crees que esto es típico de los intérpretes de flauta dulce, o debería ser así para cualquier instrumentista?

B.C.: Es típico, en parte, porque históricamente la flauta no era muy a menudo un instrumento profesional. Quiero decir que había flautistas profesionales, como ya he dicho con el ejemplo de Lassus (eran músicos profesionales que también tocaban la flauta). En el barroco había muchos flautistas *amateurs*. Pero intérpretes profesionales de flauta dulce son muy excepcionales en la historia, y eso es lo que está ocurriendo un poco ahora. En los principios del resurgimiento de la música barroca, apareció Fr. Brüggen que hizo mucho trabajo interesante, y esto dio lugar a un *boom* de flautistas; pero ahora todos los demás instrumentos están también ganando terreno, y así cada instrumento encuentra su lugar, y vemos que, después de 20 años, el espacio de la flauta dulce se vuelve cada vez más pequeño, porque los demás instrumentos reclaman su repertorio, el que nosotros estábamos tocando.

B.S.: ¿Tocas algún otro instrumento?

B.C.: Me gusta tocar el piano, para poder hacer también algo de música romántica; he estudiado órgano y me encanta tocar bajo continuo en el clave; he intentado el *traverso*, pero no tenía suficiente tiempo para estudiar.

B.S.: ¿Crees que los intérpretes de flauta dulce se pierden algo, o son «menos músicos», si no conocen el repertorio clásico, romántico o posterior?

B.C.: Para mí es bueno, siento que es interesante para mi vida musical, tanto interna como externa, conocer esta música. Se corre el riesgo de que la gente que de verdad no la conozca se pierda algo; por otro lado, si conoces el repertorio romántico muy bien, puede ser difícil separar claramente los estilos, a veces también ocurre esto.

> un problema de los cuartetos de flautas demasiado aislados es que existe el peligro de terminar tocando solamente arreglos

B.S.: ¿Así que piensas que la gente debería especializarse más?

B.C.: En su cabeza la gente puede estar especializada en los distintos estilos. No me gusta demasiado sugerir que los músicos deberían enfocarse demasiado en un solo estilo, por lo menos para mí no funciona, pero creo que es personal.

B.S.: ¿Cuál crees que es el lugar de un intérprete de flauta dulce en el contexto actual de la música?, ¿qué puede esperar un flautista como profesional?

B.C.: Si toca en producciones barrocas grandes,

puede prepararse para estar esperando mucho tiempo y no tocar mucho, porque hay pocas partes de flauta dulce. Esto también depende del estilo.

B.S.: Sí, pero ¿qué idea les das a tus alumnos de lo que pueden hacer después de estudiar flauta dulce?

B.C.: Creo que es muy excepcional que haya trabajo para flautistas. La mayor parte de ellos serán profesores. Pero éste es también el caso de los pianistas, y es un instrumento muy bien aceptado. La cuerda siempre puede entrar en una orquesta, pero entonces el nivel es a veces bajo. Así que éste no es un problema típico de la flauta dulce, pero puede ser un problema. Los flautistas que de verdad tienen calidad encuentran trabajo también tocando, o por lo menos eso es lo que veo en la mayoría de los casos: no mucho, pero encuentran. Para mí fue un poco más fácil porque pertenecía, digamos, a la primera generación. Pero, además, Bélgica es diferente de Holanda, creo que allí la situación es mucho peor. Quizá en Bélgica la situación es más realista. La cantidad de estudiantes que terminan todavía pueden encontrar trabajo; si no son lo suficientemente buenos pueden dar clase y algunos son muy buenos profesores y están contentos con eso, también es un trabajo reconfortante, y en su tiempo libre siempre pueden tocar arreglos (risas).

> después de 20 años, el espacio de la flauta dulce se vuelve cada vez más pequeño, porque los demás instrumentos reclaman su repertorio, el que nosotros estábamos tocando

B.S.: Esta ansiosa búsqueda de repertorio que se produce en la música antigua, ¿crees que es una necesidad que tienen los músicos barrocos? En España ahora mismo, cualquier música que sea española se tiene que tocar, en Holanda ha ocurrido algo parecido con van Wasenaer, Focking...

B.C. En el caso de van Wasenaer, es interesante que se encuentre porque es repertorio nuevo para la flauta dulce. En cuanto a otra música, hay un grave problema porque encontramos grabaciones con, por ejemplo, las sonatas completas de Bellinzani (también para flauta dulce), pero ¿cuál es su calidad? Quiero decir que hay algunas sonatas bonitas, pero para mí es un poco extraño ponerlas todas en un disco. Me gusta pensar también en encontrar equilibrio en los programas: puede haber música de calidad un poco inferior, pero al lado hay que poner música de verdadera calidad, y muchas veces ésta es música ya conocida desde el resurgimiento de la flauta. La mayor parte de las obras buenas ya aparecieron entonces, eso está quedando claro ahora, que casi todo lo que aparece es menos interesante. Esto no ocurre sólo en flauta dulce: creo que hay un aspecto comercial que juega un gran papel, se encuentran grabaciones en las que uno no sabe qué está escuchando. Veo que el aspecto comercial está ganando terreno, y eso es peligroso, porque entonces las marcas deciden lo que quieren producir. Quizá la falta de música de calidad es lo que está haciendo que las marcas produzcan también música mala, quieren grabar cosas nuevas, pero no les interesa tanto la calidad de esta música. Quizá está conectado con el espíritu del mundo de la música antigua (que es en realidad bastante reciente), en el que era fundamental buscar cosas nuevas. En su base esto no es malo, pero también ahí parece difícil distinguir la calidad. En la caso del repertorio de la flauta, depende también mucho del arreglo, del instrumento y del intérprete, porque el problema no es siempre en la idea de buscar música nueva, sino también a menudo la búsqueda de formas llamadas *interesantes* de interpretar la música. Ocurren a veces cosas muy locas y a veces no tan bonitas.

> muchas veces ésta [la de verdadera calidad] es música ya conocida desde el resurgimiento de la flauta. La mayor parte de las obras buenas ya aparecieron entonces, eso está quedando claro ahora, que casi todo lo que aparece es menos interesante

B.S.: Estos estilos tan distintos de tocar mú-

sica barroca, ¿piensas que forman parte de esa necesidad de hacer cosas nuevas, o están realmente basados es criterios históricos?

B.C.: No pienso demasiado. Creo que hay casos de intérpretes que están explotando el lado solista de la flauta dulce; eso ahora me parece antinatural. No solamente por el repertorio que se graba (p.e. Suites de violonchelo de Bach, que me parece bastante absurdo hacerlo de forma seria), sino también la forma de tocar que se vuelve cada vez más loca y menos controlada, porque se basa solamente en buscar efectos, y buscar efectos en la flauta dulce es negar el instrumento, desafinar, la articulación se vuelve horrible... Para mí es un ejemplo muy claro de lo que ocurre, es una forma de pensar muy pequeña... es una especie de decadencia.

Creo que hay casos de intérpretes que están explotando el lado solista de la flauta dulce; eso ahora me parece antinatural. No solamente por el repertorio que se graba [...] sino también la forma de tocar que se vuelve cada vez más loca y menos controlada, porque se basa solamente en buscar efectos, y buscar efectos en la flauta dulce es negar el instrumento, desafinar, la articulación se vuelve horrible...

B.S.: **Gente como M. Petri, ¿qué crees que ha hecho por el mundo de la flauta dulce?**

B.C.: Gente como Petri para mí está en la parte más *light* de la música clásica. Ha grabado también las sonatas de Händel, pero nada...

B.S.: **Pero ha podido de alguna forma introducir la flauta dulce en el mundo de la música clásica *normal*, ¿no crees que eso sea bueno para el instrumento?**

B.C.: Para la flauta... a mí me parece que hacer una grabación de, por ejemplo, la *Suite Holberg* de Grieg, no es bueno para la flauta dulce. Lo que quizá es bueno es que toque los *concerti*, quizá con un estilo un poco mejor, con gran virtuosismo y buena base técnica, y así la gente puede pensar que el instrumento funciona de verdad. Este tipo de cosas van bien, pero aquí aparece de nuevo el peligro de las casas de discos que quieren que grabe Grieg; con eso no me siento tan a gusto. Hay muchos ejemplos de gente que necesita hacer algo para ser diferente de los otros, que se vuelve extremista.

B.S.: **¿Qué piensas del tópico del flautista latino menos técnico y más musical, opuesto a los nórdicos?**

B.C.: Es curioso porque esperamos que la gente del sur sea siempre muy extrovertida musicalmente, pero hay también muchos introvertidos, y tienen a menudo muchos problemas para adquirir una base técnica. Existen los dos tipos: los introvertidos, que son más lentos manejando la música y luego algunos muy extrovertidos, que curiosamente de alguna forma consiguen aprender también la técnica.

B.S.: **Y para terminar, la típica pregunta ¿qué te ha parecido el curso, los alumnos, etc.?**

B.C.: Me ha gustado mucho estar aquí, desde el primer día me encontré con un grupo de estudiantes muy agradable, todos tienen sus problemas específicos, pero lo positivo es que de verdad quieren aprender algo, y eso hace la situación perfecta para enseñar y para trabajar juntos tan intensamente estos días. Creo que en un curso así no puedes dar una educación completa, pero puedes dar ideas de la dirección a tomar, y he notado que había mentes abiertas para aceptar cosas y pensar sobre ellas. Eso es muy importante para un músico, siempre pensar y no estar demasiado seguro.

Creo que es muy excepcional que haya trabajo para flautistas. La mayor parte de ellos serán profesores

B.S.: **Muchas gracias.**

B.C.: De nada, ha sido un placer.

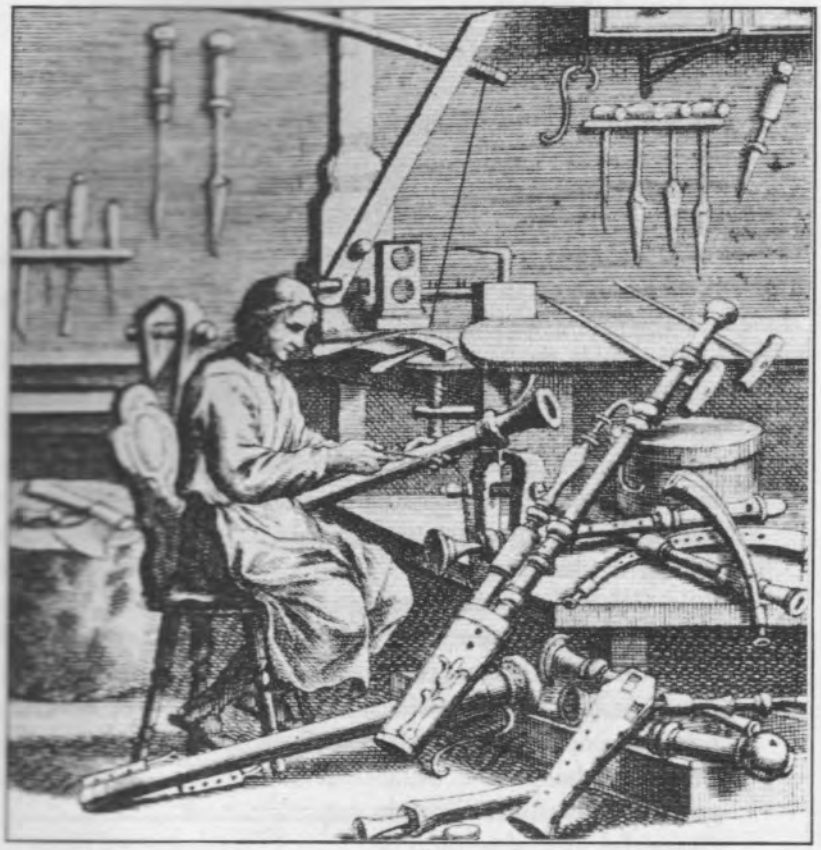
Murcia, 9 de septiembre de 1995.
Entrevista Bárbara Sela y Jordi Soler.
Transcripción y traducción, Bárbara Sela.

FLAUTAS DE PICO

renacentistas y barrocas

Copias de:

Denner
Terton
Bressan
Bizey
Steenbergen
Stanesby Jr.
Rippert
Ganassi



Constructor de instrumentos de viento, grabado de J.C. Weigel, Nuremberg, 1698

PAUL RICHARDSON

c/ Vaquerias, 8 - E.D. 5ºD
28007 Madrid
Tel. 91-4094726

REFLEXIONES (CASI EN FORMA DE PREGUNTA) SOBRE LAS FLAUTAS EN LA EDAD MEDIA

CAPÍTULO SEGUNDO: ¿QUÉ PODRÍAMOS DEDUCIR DE LAS FLAUTAS MEDIEVALES CONSERVADAS?[1]

Antonio Torralba

Aunque muchos constructores de instrumentos históricos tienen la curiosa costumbre —al menos para los modelos anteriores al Barroco— de preferir realizar copias a partir de originales en piedra (o en pergamino u óleo), esto no nos debe hacer pensar que no se conservan flautas anteriores al siglo XVI[2].

El número de flautas medievales conservadas hoy es considerablemente alto[3]. La inmensa mayoría son instrumentos de bisel más o menos refinados. Podríamos clasificar las flautas que han llegado hasta nosotros en dos grandes grupos:

1.- Instrumentos de bisel o silbato.

2.- Flautas de otros tipos.

El primer grupo podría subdividirse en dos:

1.- Flautas de siete (u ocho, si el inferior está duplicado) agujeros delanteros y uno trasero para el pulgar. Es decir, lo que se viene llamando «flautas dulces»[4].

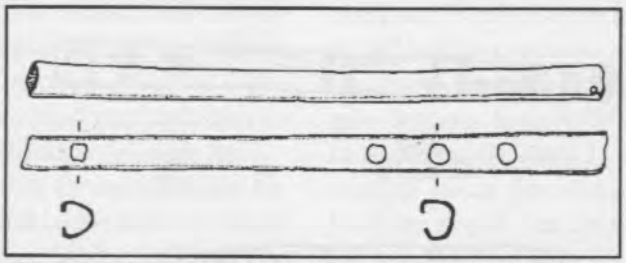


Fig. 1. Aquí vemos un dibujo de una flauta de bisel realizada en hueso de pájaro. Fue descubierta en la zona sumergida de Charavines (Isère). Los objetos de ese estrato se han fechado en torno a principios del siglo XI. La longitud de la flauta es de 206 mm. Ilustración tomada de C. Homo-Lechner, *Sons et instruments de musique au Moyen Age*. París, 1996, Editions Errance, p. 101.

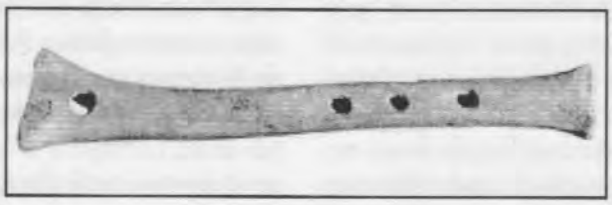


Fig. 2. Flauta de bisel realizada en una tibia de cabra. Fue descubierta en las excavaciones urbanas de Saint-Denis. Mide 180 mm. y se ha fechado en el siglo XIV. Foto tomada de C. Homo-Lechner, c.f. figura 1.

2.- Otras flautas de bisel.

Este segundo grupo es, numéricamente, el más importante[5]. Predominan los ejemplares tallados a cuchillo en los huesos más propicios de animales domésticos o de grandes pájaros (ver fig. 1 y 2).

Aunque en menor número, también se conservan ejemplares de madera, a menudo de saúco (*sambucus*). Del siglo XI datan, por ejemplo, la flauta de dos agujeros de Opole (Polonia) y la de seis más uno (pulgar) de Charavines (Isère). Del siglo XIV datan las de dos más uno de Serris (ver fig. 3) y Sharlaken, entre otras muchas. La más interesante es quizá la descubierta entre los restos del naufragio del Mary Rose, hundido el 19 de julio de 1545 (ver fig. 4).

Hay también algunos ejemplares tallados en cuernos y otros de tipo globular hechos en cerámica. Estos últimos se relacionan con los imitadores de pájaros o «ruiseñores», que también se han hallado con diversas variantes en el espacio geográfico de lo que fue Al-Andalus[6].

El número de agujeros de estos instrumentos es muy variable: de dos a seis, a veces

---

LA REVISTA DE FLAUTA DE PICO agradece a la editorial Moeck su gentileza al permitirnos la reproducción de las fotografías aparecidas en TIBIA, 1988/2.

con uno o dos por detrás para el/los pulgar/es[7]. Las flautas de cuerno (que quizás evolucionarían a partir de esos silbatos; las que luego se llamarían *gemshorns*) son para mí una fuente de dudas. Horace Fitzpatrick[8] da la siguiente definición: «Una flauta dulce *folk* de la Edad Media fabricada originalmente a partir de un cuerno de gamuza». Más adelante añade: «en su antiguo uso del agujero del pulgar el gemshorn es un predecesor de la verdadera flauta dulce». Sin embargo el, al parecer, único ejemplar antiguo que ha llegado hasta nosotros no tiene agujero para el pulgar. Está hecho con un cuerno de cabra y se conserva en el Museo del Arsenal Real en Berlín. Creo que no se ha datado de forma precisa. Sólo tiene seis agujeros (más uno pequeñito en la punta que se usa para afinar la tónica) y carece, como he dicho, de agujero para el pulgar[9]. La medida en línea recta de uno a otro de sus extremos es de 34 cm. Tiene un bloque de madera. El bisel está dañado hasta el punto de impedir que suene. Jim Furner, a quien agradezco estos datos, estima, por el volumen del cuerno, que la tónica podría ser, considerando un diapasón moderno, fa o sol.

Dos flautas dobles han llegado hasta nosotros[10]. Una se conserva en el Landes Museum de Zurich y la otra en el All Souls College de Oxford. Las tónicas de esta última son do y sol. Al parecer, ambas datan de finales del siglo XV.

Flautas dulces hemos conservado tres:

1.- La llamada «Dordrecht» (Gemeente Museum de La Haya nº 544045). En estas mismas páginas Anthony Rowland-Jones[11] ha explicado por extenso los avatares por los que probablemente pasó esta flauta hasta su descubrimiento en 1940. El instrumento (ver fig. 5) está en relativo buen estado[12]. Fue hecho de madera de frutal[13]. Tanto su forma externa como el taladro interior son cilíndricos. La flauta, algo curvada, mide unos 300 mm. La columna de aire vibrante es de aproximadamente 270 mm. de largo y de alrededor de 11 mm. de diámetro. La ventana es bastante alargada[14]. El bloque rebasa el canal de aire en 3.5 mm., siendo la base de éste completamente plana. La altura de la ventana es sorprendentemente elevada, 7.5 mm.[15], y los chaflanes de la misma proyectan hacia afuera. Según Angelo Zaniol[16], este conjunto de características apenas se encuentran fuera del folklore. Si fuera cierta además la hipótesis de Weber sobre la pieza que falta en el extremo inferior (obsérvese en la fotografía que tanto arriba como abajo se evidencia un torneado en «espiga» adecuado para que le fueran encajadas sendas piezas) se conectaría aún más el instrumento con algunos procedentes del folclore. La hipótesis de Weber es que la pieza provocaría un estrechamiento similar al que, aprovechando el propio material vegetal de un nudo de la caña, se produce en ciertas flautas folklóricas del Norte de África[17]. Angelo Zaniol habla también de la similitud con algunas flautas de caña del folclore italiano, en las que, por cierto, opina que habría que buscar el origen de la flauta dulce. Abajo, correspondiendo al dedo meñique, hay dos agujeros a la manera de las flautas renacentistas. Al parecer, en las reproducciones modernas del instrumento funcionan bastante bien las digitaciones de Sebastian Virdung[18] (1511). La datación de la flauta es

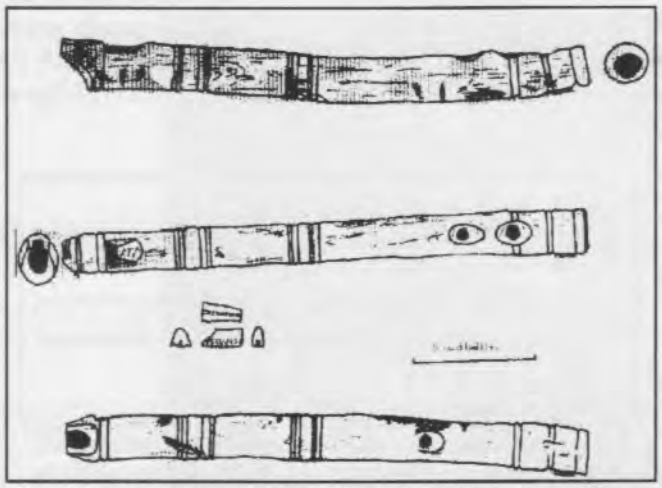


Fig. 3. Flauta de bisel de 2+1 agujeros descubierta con su bloque en Serris, en el foso de un castillo. Mide 215 mm. de largo y está realizada en saúco (*sambucus*). El taladro interior es de 15 mm. de diámetro. Data del XIV. Tomamos los datos del libro de C. Homo-Lechner. Ilustración tomada de C. Homo-Lechner, ídem figura 1.

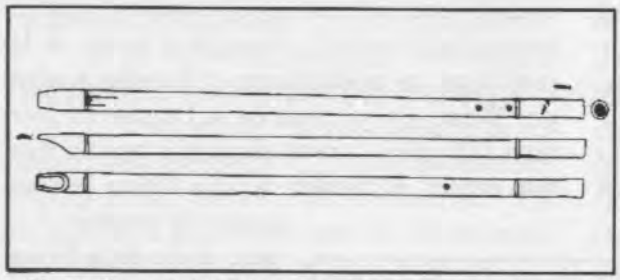


Fig. 4. Flauta de bisel de 2+1 agujeros en cerezo (*cerasus*), descubierta en las bodegas del Mary Rose, hundido el 19 de julio de 1545. Mide 800 mm. con un taladro interior a la altura del pie de 20 mm. Hay una marca a fuego «E. LEGROS». Ilustración tomada de C. Homo-Lechner, c.f. figura 1.

algo problemática. Aunque la mayoría de los autores dan las primeras décadas del siglo XIV como fecha probable, no conozco con detalle los argumentos que expliquen por qué falló la datación por Carbono 14 realizada por Fitzpatrick. Ésta daba como resultado una fecha más temprana: mediados del siglo XIII[19].

2.- El fragmento de flauta dulce (ver fig. 6) de Würzburg (Alemania) fue hallado durante una excavación arqueológica realizada tras la Segunda Guerra Mundial. Ahora está en el Mainfränkischen Museum de Würzburg (nº 50779)[20]. La madera es también de frutal (cerezo, según Weber). Como puede apreciarse en el dibujo (tomado del artículo de Zaniol), aparecen los dos agujeros para el meñique y otro que Homo-Lechner llama «de suspensión» (¿) y que Zaniol considera un agujero para la afinación de la tónica («ein Stimmloch für der Grundton»), dando por hecho seguramente, como Weber, que habría una pieza que tapara el extremo de la flauta de forma total. Weber sugiere que la hendidura que se observa alrededor del tubo podría servir para que un alambre contrarrestara la presión de esta pieza (que en este caso sería interior, es decir, un verdadero tapón) evitando que la flauta se rajara. La disposición de los agujeros parece muy similar a la de Dordrecht[21]. También se considera del siglo XIV.

3.- La flauta dulce de Gotinga (ver fig. 7) fue descubierta en 1987 en una letrina (algunos malvados piensan que ése debería ser el destino de todas) del número 26 de la calle Weender[22]. Está hecha en ciruelo (*prunus sp.*) y mide 256 mm. Se considera de mediados del siglo XIV o quizás más antigua[23]. También tiene nueve agujeros delanteros y uno para el pulgar. Aunque el dibujo parece dar otra impresión, se trata de un ejemplar en una sola pieza. Homo-Lechner dice que parece haber tenido un anillo de hueso o metal en el pie. Desde luego, es sumamente curiosa la terminación de éste, tanto que los antiguos propietarios de la flauta (¡otra humillación!) no se resistieron a usarla como palillo de tambor. Esto aventura al menos Hans Reiners basándose en las numerosas marcas que esa supuesta práctica ha dejado en la campana. Se piensa que la rotura de la cabeza, antigua al parecer, fue la causa de su escatológico destino. Esta rotura abarca un trozo de unos 11 cm. y, aunque afecta parcialmente al bisel, no impide, en opinión de Reiners, hacerse una idea del estado original del mismo: ancho, bastante empinado y sin curvado intencional. La altura de la ventana es de un máximo de 4.2 mm. El taladro interior en esta zona de la flauta sólo puede conjeturarse al faltar esos 11 cm. de pared. En el sitio más alto en que es posible obtener una medida real, a 110 mm. del extremo superior, el diámetro es de 13.6 mm. Existen diversas correcciones en el perfil interior del instrumento. Con ayuda de una luz pueden verse dos marcas circulares hechas con un escariador: una entre los agujeros 1 y 2 (quedando el diámetro en 13.2 mm) y otra entre el 2 y el 3 (resultando un diámetro de 12.7 o 12.8 mm.). El taladro experimenta un marcado estrechamiento tras los agujeros 7 (hasta 11.5 mm.). A partir de ahí hay un *backbore*[24], hecho a cuchillo, de aproximadamente 11 mm. de largo con un diámetro

Fig. 5. Famosa flauta «Dordrecht» conservada en el museo de La Haya. Foto tomada de TIBIA, 1988/2, p. 74.

máximo de 14.5 mm. Tras estos datos, Reiners concluye que sería muy inexacto hablar de taladro cilíndrico. Todos los agujeros están hechos de forma más o menos oblicua y, en lugar de estar rebajada la madera en su interior (el «avellanamiento» interno a que nos tienen acostumbrados los modelos posteriores[25]), vemos cómo los agujeros han sido ensanchados hacia afuera, hacia el exterior. Su alineamiento es muy imperfecto y aún más lo es el de la ventana que, como se puede ver en el dibujo, está desplazada unos 15°. La reconstrucción hecha por Reiners[26] tiene un sonido cuyo timbre es definido por él mismo como «no muy sutil» e igualmente potente en todos los registros. Con la digitación 0123 produce una nota de una frecuencia de unos 450 Hz.[27]. La copia parece responder relativamente bien a las digitaciones de los más antiguos tratados conservados (los de Virdung[28] y Agricola[29]) con la excepción del paso 01234567 / 0123456 que produce un invervalo de semitono en lugar del esperado de un tono. Para Reiners no se trata de algo demasiado sorprendente. Arguye que no carece de sentido que un instrumento melódico basado en una escala dórica o jónica produzca un («melódicamente deseable») semitono en sus dos primeras notas. Reiners probó igualmente en su reproducción las famosas *sette voce de piu* de Ganassi[30] y funcionaron muy bien[31], con claridad y facilidad, si exceptuamos, por supuesto, la nota XV natural. En esa octava la digitación 01234567 produce XV sostenido. Para lograr la nota natural funciona bien la digitación alternativa de Ganassi 015. Una pregunta obvia surge: ¿existían «flautas Ganassi» más de 150 años antes de Ganassi? Casi la mitad del artículo de Reiners consiste en razonamientos y matizaciones a una respuesta afirmativa. Aunque el autor se esfuerza en destacar lo distintas que son las flautas de Gotinga y Dordrecht, el lector atento se habrá percatado de un hecho curioso quizás en común: esa primera nota alta. ¿Habrá sido el «*backbore*» o ensanchamiento a cuchillo obra de una mano posterior?, ¿cómo respondería una reproducción a la que se le realizaran las modificaciones llevadas a cabo por Weber en su copia de la Dordrecht (ver nota 17)? Alec Loretto demostró que no hay que juzgar el taladro de una flauta por su torneado exterior[32]... pero el pie de la flauta de Gotinga ¿no parece sugerir más una cerrazón que un ensanche? Creo que sería interesante plantearse estas dudas. Como también, por supuesto, el aplicar a los prototipos sobre Dordrecht y Würzburg los criterios de análisis de Reiners. Lo que intento decir es que de la lectura de las conclusiones de los experimentos llevados a cabo por Weber (sobre Dordrecht y Würzburg) y Reiners (Gotinga) uno tiene a la postre la desagradable sensación de que han tenido delante el mismo problema (esa primera nota alta, por ejemplo) y lo han enfocado de distinta manera.

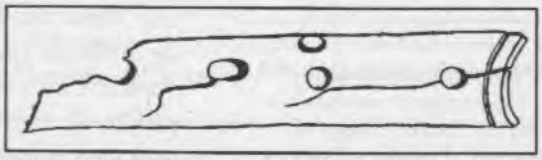


Fig. 6. Un dibujo esquemático (tomado del artículo de Zaniol) del fragmento de flauta de Würzburg. Ilustración tomada de TIBIA, 1988/2, p. 74

Pasemos al grupo de flautas sin bisel. Al parecer, se conservan tres Flautas de Pan de la Edad Media. Dos de ellas son de cerámica vidriada; una procede de Velp (Holanda), tiene 11 tubos y se considera del siglo IX; otra procede de Gescher (Alemania), tiene cinco tubos y se piensa que puede datarse en torno al siglo XIII. La tercera es de boj (*buxus*) y fue descubierta en York (Coppergate), en el nivel vikingo de la excavación (siglo X).

No se conservan flautas traveseras anteriores al siglo XVI, lo cual no deja de ser extraño porque este instrumento, como veremos en el próximo capítulo, está muy regularmente representado desde la más remota antigüedad.

Hay varios tubos con agujeros que no tienen boquilla y que simplemente no se sabe cómo clasificar; algunos de ellos tienen algo rebajado uno de los extremos y quizá no sería descabellado aventurar que pudiera tratarse de flautas del tipo *nay* (ver capítulo anterior de estas reflexiones).

¿Qué podríamos deducir de las flautas

medievales conservadas? Quizá, lo siguiente:

1.- Se conservan muchas, en comparación con instrumentos de otras familias.

2.- Predominan los instrumentos de silbato o bisel, realizados en los más diversos materiales (hueso, cuerno, caña, madera, barro...). La existencia de instrumentos de silbato es antiquísima[33].

3.- No se conservan —o no se han encontrado— instrumentos de los que se pueda decir con certeza que son flautas traveseras.

4.- Al parecer, el uso del agujero del pulgar está bien documentado desde muy antiguo.

5.- Existe cierta ignorancia en temas organológicos entre quienes realizan las excavaciones. Como, en cierto modo, sólo se encuentra lo que se busca, es de suponer que muchas piezas de interés musical pueden haber sido mal catalogadas y/o estudiadas[34].

Y sobre las flautas dulces podemos resumir:

1.- Se han encontrado tres flautas dulces (o dos y media), bastante semejantes en muchos aspectos para proceder de lugares algo apartados (Dordrecht, Gotinga y Würzburg). No obstante, sería aventurado sacar conclusiones sobre los lugares, debido a la escasez de ejemplares y al poco desarrollo que la arqueología musical tiene en la mayoría de los países.

2.- Lo más llamativo de ellas es su taladro estrecho (aprox. 1 centímetro) y los indicios, más o menos evidentes, de que tenían un estrechamiento importante en su pie.

3.- Las tres se corresponderían más o menos con lo que llamamos una soprano.

4.- Están construidas en madera de frutal.

Fig. 7. Flauta de Gotinga. Foto tomada de Hans Reiners, cf. nota 22.

Lo dicho hasta ahora genera múltiples reflexiones-preguntas. Aparte de las que he ido formulando a lo largo de este escrito, la más importante desde mi punto de vista sería preguntarse por el uso del agujero del pulgar en determinados modelos muy antiguos de 6+1 agujeros. Ya hemos visto más arriba que uno de los conservados data del siglo XI y también parece que se conserva una flauta de hueso de época tardorromana con esa misma disposición de agujeros[35]. Si la función de ellos fuera (como lo es en las flautillas norteafricanas que cita Weber y en otros instrumentos del folclore[36]) facilitar el octavado, perdería alguna fuerza la hipótesis mantenida por Anthony Rowland-Jones en sus artículos publicados en esta revista[37]. Sería, en cierto modo, una invitación a volver a la hipótesis del desarrollo[38] más que a la de la invención radical. Hay además otro hecho que podría restar verosimilitud a la atractiva hipótesis de Rowland-Jones. Se trata del estrecho taladro de las flautas dulces de Dordrecht y Würzburg. Si lo que habría impulsado la «invención» de nuestro instrumento fuera el poder tener la posibilidad de soplar suavemente la segunda octava y fuerte la primera, es de suponer que el añadido del agujero del pulgar habría estado vinculado a un taladro interior ancho.

Habría que profundizar en las conexiones de los instrumentos conservados, si se confirmara la existencia de un estrechamiento o de un tapón en su extremo inferior, con instrumentos que llevan ese cerramiento de por sí, como los *gemshorns* o flautas de cuerno.

Por último, sería muy interesante investigar las relaciones de las tres flautas conservadas con instrumentos del folklore, para rechazar, corroborar o ampliar la quizá atrevida aseveración de Rainer Weber: «Conviene no olvidar que el instrumento de Dordrecht, por el diseño de su bisel y su estrecho taladro, recuerda con fuerza a los modelos orientales. Casi parece una copia en madera de una flauta de caña, realizada así al faltar ese material en estas latitudes»[39].

Por hoy, uno puede poco más que meditar sobre la bella frase de Sebastián de Covarrubias: «el uso de las flautas [...] parece averse inventado en los campos, se truxo al poblado y usavan dellas en diferentes ocasiones los gentiles»[40].

ADDENDA AL CAPÍTULO I: ¿Qué era la ajabeba?

Tras la publicación del primer capítulo de esta serie sobre las flautas medievales he visto algunas cosas sobre la ajabeba que me gustaría comentar:

1.- Rodrigo de Zayas, *La música en el «Vocabulista» granadino de Fray Pedro de Alcalá. 1492-1505*. Sevilla, 1995. Se trata de una edición crítica de los 240 términos musicales que aparecen en este Vocabulario Castellano-Granadino de finales del XV y principios del XVI. Si buscamos la palabra «Flauta» encontramos «Xebbibe, xebbibit». También aparece «flauta, fístola» traducida como «yara, yaraguat» y «Flautador» como «Darib al yara, daribin al yara». En el comentario, Rodrigo de Zayas escribe: «Jabeba, jabebas». Variante de *shabbabah*, es decir, una flauta de caña, en la que el flautista sopla por un extremo (como en el *nay*). Es de destacar que ambas palabras, tal cual o con leves variantes, aluden también en el mencionado vocabulario a un instrumento de cuerda («cítola»), lo cual, en mi modesta opinión, puede deberse a dos causas: confusión de Pedro de Alcalá, que puede ser reflejo de una confusión con los nombres de los instrumentos que siempre ha existido a nivel popular (el Glosario —su autor lo deja claro en varias ocasiones— quiere centrarse en el habla de la calle) o bien esa costumbre que el árabe tiene de designar los instrumentos a partir de derivaciones de raíces de significado muy general (que aludan, por ejemplo, al material de que está hecho, etc).

2.- Guillermo Peñalver me ha hecho llegar un comentario del organista Andrés Cea sobre el hecho de que un registro de órgano que en un órgano antiguo sevillano aparece marcado «ajabeba» es de lengüetería. No he podido ver el artículo de Andrés Cea «El libro de órgano de Maese Jorge Flamenco» en *Nassarre*, Tomo IX, 1°, 1993. De todas formas es comprensible que el término degenerara con el tiempo y adquiriera el sentido de «instrumento de viento propio de los moriscos».

NOTAS

1. Para los lectores que no hayan visto la primera entrega de mis «Reflexiones (casi en forma de pregunta) sobre las flautas en la Edad Media», publicada en el número 7 de esta Revista, quiero dejar constancia del carácter provisional de estos escritos, los cuales buscan más promover el debate que dar cuenta de resultados de investigación... y que, en buen grado, son una petición de ayuda a los lectores interesados en el tema.
2. Por ejemplo, en el caso de la flauta dulce, a pesar de los ejemplos, bastante completos, que aporta Nicholas S. Lander («A memento: The Medieval Recorder» en Internet: http://www.iinet.au/ ~nickl/medieval.html) sobre modernos constructores que se han basado en los ejemplares conservados, sigue siendo fundamentalmente cierto el aserto de Bárbara Sela y Guillermo Peñalver (*Fabricantes de flautas de pico en el siglo XX*, Sevilla, 1996): «no es ocioso señalar que las flautas que los fabricantes denominan medievales no están basadas en modelos antiguos conservados en la actualidad sino en representaciones iconográficas de dudosa precisión». Pero eso mismo sigue ocurriendo en buena medida con las flautas llamadas «transicionales», por ejemplo.
3. Nicholas S. Lander (en el artículo citado) dice que F. Crane (*Extant Medieval Musical Instruments*. Iowa, 1972) da una lista de casi 150 de las de silbato o bisel. Véase también Catherine Homo-Lechner, «Antike und mittelalterliche Flöten aus archäologischen Entdeckungen» en *Tibia*, 1/87.
4. Digo «lo que se viene llamando», porque esta delimitación conceptual es fruto quizá de una convención moderna. Aunque se sale del contenido concreto de este capítulo, conviene recordar que, fuera de Inglaterra, no existe en la Edad Media una palabra específica que diferencie nuestro instrumento de otros parientes con menos agujeros o, incluso en muchos casos, de la flauta travesera, etc. En los textos encontramos indicios (esa *fistula anglica* de un manuscrito del XII o las *flaustes dont droit joues* de Guillaume de Machaut) que nos hacen intuir... Pero creo que no hay evidencias concluyentes de que, por ejemplo, un instrumento con un par de agujeros más pudiera sentirse como algo esencialmente distinto para llamarlo otra cosa que «flauta».
5. C. Homo-Lechner, *Sons et instruments de musique au Moyen Age*. Paris, 1996.
6. Véase, por ejemplo, G. Rosselló Bordoy, «Música y arqueología: organología musical y hallazgos arqueológicos» en *Música y poesía del sur de Al-Andalus*, Sevilla-Granada, 1995.
7. Hay una lista en el cit. libro de Homo-Lechner. Dada la temática de la Revista prefiero centrarme más en las flautas dulces.
8. «Gemshorn» en *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, 1995.
9. En la famosa ilustración de Sebastian Virdung (*Musica getutscht*, Basilea, 1511. Edición facsímil, Kassel, 1970) sí parece apreciarse el agujero del pulgar. En ella, por cierto, sólo se ven tres agujeros delanteros.
10. Pierre Hamon, «Quelques mots sur l'interprétation à la flûte à bec de musiques du moyen age» en el libreto del disco *Lucente Stella*. Opus 111, París, 1995.
11. «La flauta de pico en el arte catalán. 1ª Parte» en *Revista de Flauta de Pico*, n° 6, 1996.
12. La descripción más completa del instrumento está en Rainer Weber, «Recorder finds from the Middle Ages, and results of their reconstruction» en *The Galpin Society Journal*, 24,1976. También Horace Fitzpatrick, «The medieval recorder» en *Early Music*, III, 4, 1975.
13. Esta es la opinión de todos los autores. Zaniol dice que probablemente se trata de ciruelo. No obstante, Homo-Lechner (*op. cit.*) escribe que la flauta está hecha en madera de olmo (*ulmus*).
14. Pero no de 7 cm. como se dice en el *Diccionario de instrumentos musicales* (Barcelona, 1995) de Ramón Andrés, sino de algo menos de la mitad.
15. Por introducir un elemento de comparación diremos que esa cifra se corresponde de forma aproximada con la de las flautas bajo renacentistas de la Academia Filarmónica de Verona (siglo XVII).
16. Angelo Zaniol, «Jeder Musik ihre Blockflöte. Blockflöten des 14./15.-17 Jahrhunderts» en *Tibia*, 2, 1988. Este artí-

culo, revisado en su versión alemana por N. Delius y H. Moeck, fue publicado antes en francés («A chaque musique sa flûte à bec» en *Flûte à bec*, 5 y 6, 1982 y 1983) e inglés («The recorders of the Middle Ages and Renaissance - Dordrecht to Van Eyck» en *Continuo* III, 1985).

17. Weber cuenta que sobre una reproducción moderna del instrumento se observa que los agujeros funcionan bien para todas las notas salvo para la más grave, que resulta demasiado alta. Se evidencia que la pieza que falta abajo, a diferencia de la de la boquilla (que simplemente sería un pico), sería una pieza funcional. Dos alternativas se presentan: una prolongación cilíndrica del instrumento o bien una pieza que lo cerrara totalmente o lo estrechara. La primera posibilidad conllevaría una pieza muy grande y además estropearía las características acústicas de la flauta, opina Weber. La segunda alternativa fue exitosa: construyendo una pieza (con la forma externa de las que se ven en los grabados de Virdung, por ejemplo) que estreche el diametro interior hasta 8 mm. el instrumento queda perfectamente afinado y, lo que es más curioso, «el sonido del instrumento entero adquiere una sorprendente riqueza, reduciéndose además el nivel de ruido debido a la gran altura de la ventana».
18. *Op. cit.*
19. Quizá se podría argüir que la madera data de esa época. Rowland-Jones apunta que al haber estado en terreno inundado la datación dendrocronológica se hace poco fiable. Sería interesante que algún lector conocedor de estas técnicas de datación nos aclarara la cuestión.
20. La primera descripción del instrumento es la de Otto Kunkel, «Ein mittelalterlicher Brunnenschacht zwischen Dom und Neumünster in Würzburg» en *Mainfränkisches Jahrbuch*, 5, 1953.
21. Sólo se aprecian los correspondientes al meñique, anular y —parcialmente— corazón de la mano que se coloca abajo, es decir, los agujeros 5, 6 y 7. Según la tabla comparativa que elabora Rainer Weber, 5 y 6 coincidirían plenamente en ambos modelos (siendo sus diámetros 6.5 mm. y 6.3 mm., respectivamente). Los agujeros 7 no coinciden: están unos 3 mm. más arriba en la flauta de Würzburg, lo que se compensa con un diámetro menor (3.5 mm. en Würzburg frente a 4.8 mm. en Dordrecht). Desde los agujeros 7 al final de la flauta hay unos 30 mm. en Dordrecht y unos 21 mm. en Würzburg. En su reconstrucción, Weber presupone una total coincidencia de los agujeros 0, 1, 2, 3 y 4. Igualmente presupone dos agujeros modificadores de la afinación, es decir, el que existe (de 3.5 mm.) y otro más, simétrico a éste.
22. Tomo estos datos y el dibujo del libro de Homo-Lechner. La descripción más completa de las particularidades del instrumento está en Hans Reiners, «Reflections on a Reconstruction of the 14th-Century Göttingen Recorder» en *The Galpin Society Journal*, 50, 1997. En él nos basamos.
23. Es posible que los argumentos de la datación estén en un artículo que no he podido ver: Dietrich Hakelberg, «Some Recent Archaeo-organological Finds in Germany» en *The Galpin Society Journal*, 48, 1995.
24. No sé bien cómo traducir este término. Quizá valdría la expresión «taladro superpuesto». La palabra se usa en el argot de las escopetas para aludir a modificaciones —ensanchamientos, sobre todo— en el calibre del cañón. También se emplea bastante (veo este dato en una página de internet, http://www.shotgunreport.com/TechTecht/ConesBores.html) para describir un fenómeno parecido en el taladro interior de las boquillas de los instrumentos de metal.
25. En una entrevista con Guido Klemish («Interview: Guido Klemisch» en *The Recorder Magazine*, 14, 1994) leí la opinión de este constructor en el sentido de que esa, llamémosle, «conicidad» de los agujeros tenía importancia en la sonoridad del instrumento.
26. Esta reconstrucción, al igual que el original, está depositada en el Museo Estatal de Gotinga.
27. Pensando en términos «modernos» esto equivale a una soprano en re, aproximadamente.
28. *Op. cit.*
29. Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg, 1528.
30. Sylvestro Ganassi, *Opera intitulata Fontegara*, Venecia, 1535. Edición facsímil, Bolonia, 1980.
31. Aunque reconoce, con humor, que quienes le escucharon probar esos sobreagudos no aplaudieron la experiencia como placentera desde el punto de vista auditivo.
32. Alec Loretto, «Don't judge a book by its cover and don't judge recorder bores by outside shapes!» en *The Recorder Magazine*, 15, 1995.
33. No hemos hablado de ello por salirse del marco cronológico de este artículo. No obstante, conviene señalar que la antiguedad de alguna flauta conservada podría contarse por milenios.
34. Recuerdo haber visto en un museo inglés un instrumento fechado hacia el 1850 antes de Cristo. Se trata de un trozo de caña con cuatro agujeros alineados en su parte inferior. En la etiqueta se lee: «flauta de caña usada probablemente como una flauta travesera». ¿Por qué travesera? No hay ningún indicio de que lo fuera. Quien así lo clasifica tiene en la mente modelos bien concretos de instrumentos: los que él considera de algún modo «lógicos».
35. Se trata de la flauta de Rheinland, antes conservada en el Museo Central Alemán de Mainz. Ver art. cit. de Zaniol.
36. Sólo un complejo trabajo de etnomusicología comparada podría quizar dilucidar la antigüedad de esos agujeros del pulgar en las flautas de determinados folclores, en principio, algo alejados como el italiano o el marroquí. Debo señalar que, aunque yo mismo poseo una flautilla del tipo de las citadas y reproducidas en el artículo de Weber, siempre he dudado de su carácter autóctono antiguo, ya que en ningún libro de música marroquí las he visto mencionadas. Agradecería cualquier información al respecto.
37. Las hipótesis de Rowland-Jones (también expresadas por H. M. Brown, «The recorder in the Middle Ages and the Renaissance» en J. M. Thomson & A. Rowland-Jones, eds. *The Cambridge Companion to the Recorder*, Cambridge, 1995) vinculan la aparición del agujero del pulgar con la del séptimo de los delanteros, de una forma que a N. S. Lander (ver últimas actualizaciones de su artículo citado) le parece poco convincente. Él piensa (siguiendo a autores como Tuschner —«Die frühen Holzbasinstrumente im Lichte der mittelalterlichen Tonlehren» en *Tibia* 8, 3, 1983—) que la aparición del séptimo agujero estaba encaminada a la consecución de un instrumento con mayores posibilidades cromáticas, cosa que ocurrió de forma más o menos simultánea con varios tipos de instrumentos de viento.
38. Hipótesis normalmente asumida. Véanse, por ejemplo, las primeras páginas de E. Hunt, *The Recorder and its Music*, Londres, 1977.
39. Art. cit. Más adelante, hablando de cómo suena la segunda octava en sus reconstrucciones de las flautas de Dordrecht y Würzburg, dice que es penetrante «como en los instrumentos orientales en general».
40. Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, 1611. Reimpr. Barcelona, 1987. Citado por Ramón Andrés, *ob. cit.*

INTRODUCCIÓN A LA *OPERA INTITULATA FONTEGARA*
Venecia, 1535, de Silvestro Ganassi dal Fontego (1492 - ?). 2ª parte

Luca de Paolis
Traducción de Vicente Parrilla López

I. *Las digitaciones*

Las digitaciones están en estrecha relación con el «fiato» [«soplo»], la cantidad de aire necesaria para una perfecta emisión del sonido. Ganassi afronta este problema en los dos primeros capítulos. Para tocar la flauta dulce son necesarias tres cosas: «prima el fiato, seconda la mano terza la lingua» [«la primera es el aire, la segunda la mano y la tercera la lengua»]. La emisión del aire es regulada en base a dos criterios complemetarios entre sí: estético-expresivo y técnico. El primero está en relación con la voz humana, que constituye el modelo sumo a imitar, y respecto a la cual todos los instrumentos son inferiores: tema constante en la *Fontegara*, es afrontado en diversos grados de dificultad y de artificio.

Al principio del tratado, la imitación es considerada sólo en referencia a las inflexiones expresivas que el cantor ejecuta al declamar las palabras de la composición. Así, el flautista, procediendo con soplo «mediocre» [«medio»], debe ser capaz de crecer y disminuir del mismo modo que el cantante modifica la pronunciación cada vez que encuentra palabras tranquilas o alegres. La imitación de la voz humana se basa en la «proportion del fiato & offuscation della lingua con lo aiutto dé denti» [«cantidad de aire y el bloqueo [realizado por] la lengua con la ayuda de los dientes»]. Con esta frase establece Ganassi dos niveles de control del aire. El primero, que podríamos llamar 'inferior general', funciona a nivel diafragmático y regula la cantidad de aire que va de los pulmones a la cavidad bucal. Aquí, antes de venir aplicado al instrumento, el aire adquiere un control 'superior particular' causado por las diferentes sílabas, en clara analogía con el lenguaje hablado. A tal propósito Ganassi cuenta haber oído «altri sonatori farsi intender con il suo sonar le parole di essa cosa che so poteva ben dire a quello instro non mancarli altro che la forma dil corpo umano» [«a otros instrumentistas hacerse entender, al tocar, las palabras de tal forma que bien se podía decir que a aquel instrumento sólo le faltaba la forma del cuerpo humano»].

Las indicaciones sobre la emisión de las trece notas habituales de la flauta se limitan al aspecto técnico. Las primeras nueve se tocan con soplo «grave» [«grave»], mientras que las cuatro restantes con soplo «acuto» [«agudo»]. Está claro que los dos adjetivos van referidos a la cantidad de aire que proviene de los pulmones: menor para las primeras nueve notas y mayor para las cuatro restantes.

En el capítulo III, *Regola appartenente a tutte le voce di esso instrumento* [*Regla aplicable a todas las notas del instrumento*], el autor presenta las digitaciones para las trece notas fundamentales para la flauta bajo, tenor y soprano, con extensión fa-re', do'-la'' y sol'-mi''' respectivamente. Las cinco tablas concernientes a las digitaciones de las trece notas son construidas según un doble sistema de referencia: un sistema notacional y uno de solmisación puesto bajo cada tabla indicando la serie de las notas en orden ascendente y descendente. Las digitaciones son además organizadas según un triple sistema que las divide en «propietate di musica ficta» [«propiedad de música ficta»], con el sib y el mib; en «propietate di bemolle» [«propiedad del bemol»], con el sib; y en

---

La REVISTA DE FLAUTA DE PICO agradece al autor y a los editores su gentileza al pemitirnos publicar la traducción de esta «Introduzione» a la edición facsimilar de la *Opera Intitulata Fontegara...*, Venecia, 1535, de Silvestro Ganassi dal Fontego (1492 - ?), publicada por la SIFD y Hortus Musicus, Roma, 1991.

El traductor reitera los agradecimientos formulados en la primera parte (Agostino Cirillo, Antonio Torralba Martínez y Concepción Luque Bojollo) y señala el lamentable olvido de Renato Maselli.

«propietate di bequadro» [«propiedad del becuadro»], sin ninguna alteración. La ampliación del sistema hexacordal es testimoniada por la tabla de las alteraciones expuesta en el tercer capítulo. En este caso, al inicio del pentagrama, vienen puestas tres claves, una de Fa y dos de Do. La primera, referida a la flauta bajo, tiene dos bemoles; la segunda, referida a la flauta tenor, tiene solamente el Sib; la tercera, para la flauta soprano, no tiene alteraciones. Tal sistema permite a Ganassi indicar al mismo tiempo las notas alteradas para los tres instrumentos distintos[15].

El capítulo IV representa la novedad de esta primera parte de la *Fontegara*. Ganassi proporciona las indicaciones para ampliar la extensión de la flauta una octava, de Sol'-Mi''' a Sol'-Mi''''. Las digitaciones para las siete notas agudas, descubiertas por el autor, son dispuestas en tres tablaturas referidas cada una a un instrumento distinto, obra de diferentes constructores. Las tres flautas soprano en Sol son diferenciadas por tres símbolos, cada uno diseñado sobre el cuerpo del instrumento: ✠ ✠ B. El instrumento con la 'A' corresponde probablemente al modelo predilecto de Ganassi, ya que lo utiliza en el tercer capítulo y en la tabla de trinos.

Las diferencias entre las flautas de varios constructores consistían en la calidad física: taladro interno y externo, dimensión y posición de los agujeros, etc. Naturalmente la variedad de características estaba en estrecha relación con la afinación que a su vez estaba ligada a la sensibilidad acústica del constructor:

> *[...] prima advertisse che li flauti quali sono formadi da varii maestri sono differenti l'uno dall'altro non solo del foro ma nel compassar le voce & ancora nel vento & tali maestri alcuni di loro son differenti nel cordare esso instromento per causa del suo sonar variando l'uno dall'altro anchora l'orechio*[16].

> *[*[...] *Primero se ha de advertir que las flautas construidas por varios constructores son diferentes las unas de las otras no sólo en el* foro[17] *sino en el* compassar le voce & ancora nel vento[18] *y que tales constructores tienen formas diferentes de afinar a causa de sus distintas formas de tocar e incluso de su oído.]*

La palabra «foro» debe estar referida al diámetro interno del instrumento, el «compassar le voce» a las dimensiones de los agujeros de los dedos, y el «vento» a la distinta estructura del canal de aire de la embocadura de la flauta, que puede variar considerablemente las características generales del instrumento. Se entiende, pues, cuáles fueron las razones que llevaron a Ganassi a compilar las tres tablas distintas.

Las nuevas digitaciones descubiertas por el autor son expuestas en un sistema compuesto por nueve líneas, en los que la posición de la nota correspondiente, colocada bajo cada flauta y repetida a distancia de octava en sentido ascendente por tres veces, indica que estas digitaciones se derivan de los armónicos de los sonidos inferiores. De las tres flautas, la única dotada de tres octavas y una sexta es la soprano en Sol que, por razones físicas, puede aprovechar mejor los armónicos superiores.

En el capítulo IV Ganassi afirma ser el único que puede tocar más allá de la extensión normal de la flauta[19]. Sus palabras son confirmadas por las digitaciones dadas en los tratados de Sebastian Virdung[20] y Martinus Agricola[21], quienes llegaron a establecer la extensión de una octava y una séptima: por lo tanto una sola nota adicional a las trece normales[22].

Ganassi llega así a obtener una extensión de 20 notas para la flauta soprano en Sol. Éstas se dividen en: «9 grave» [«9 graves»], que necesitan una mínima cantidad de aire para producir el sonido justo, «7 acute» [«7 agudas»], para las cuales se necesita mayor cantidad de aire, y «4 sopracute» [«4 sobreagudas»] que necesitan un soplo «accutissimo» [«intensísimo»][23]. Las siete notas descubiertas por el autor eran utilizadas principalmente en las improvisaciones ornamentales durante las cuales el músico exhibía con ostentación su arte y su maestría[24].

II. *Las articulaciones para la flauta dulce*

Para comprender mejor los varios «moti di lengua» [«movimientos de lengua o articulación»] expuestos por Ganassi es necesario tener presente la estrecha relación entre

articulación y disminución y los puntos comunes entre disminuciones vocales e instrumentales. Encontramos varias alusiones al canto en la *Fontegara*. Muy fuerte es la tendencia a imitar en todo lo posible el lenguaje vocal y la particular forma llamada *gorgia*[25], tendencia, por otra parte, relevante en toda la música instrumental del siglo XVI.

Ganassi, en el capítulo V, describe tres formas de «lingua ditte originale» [«articulaciones llamadas originales»]: *te-che*[26] *te-che*, *le-re le-re* y *te-re te-re*. Estos tres «moti di lingua» servían para producir, en una sucesión de notas rápidas, articulaciones que iban desde el *staccato* al *portato*.

La primera, *te-che te-che*, produce interrupciones nítidas en la columna de aire proveniente de los pulmones[27], por eso Ganassi la describe como una articulación de efecto «crudo e aspro» [«crudo y áspero»]. *Le-re le-re*, al contrario, no crea interrupciones nítidas del flujo del aire: el suyo es un efecto «piacevole» [«agradable»] muy próximo al *legato*. La tercera articulación, *te-re te-re*, es calificada de «mediocre» [«intermedia»]. Compuesta por sílabas pertenecientes a las dos articulaciones anteriormente descritas, produce un efecto muy cercano al *legato* de dos en dos; de hecho, sobre el ataque de la primera sílaba (*te*) se apoya la articulación más dulce producida por la segunda (*re*): de esta forma la sucesión está formada por una articulación fuerte seguida de una débil.

En el capítulo VI, son expuestas algunas clases de articulaciones derivadas de las tres originales. El autor combina las consonantes y vocales, formando los «effetti de lingua compiuta e non compiuta» [«efectos de articulación compuesta y no compuesta»]. La articulación compuesta está formada de una sílaba, es decir, por una consonante y por una vocal como: *te*, *te* o *de*, *de*. Tanto la vocal como la consonante pueden variar como en *ca*, *che*, *chi*, *co*, *cu*, *ga*, *ghe*[28], *ghi*, *go*, *gu*, etc.

La articulación no compuesta, denominada también «mezza» [«media»], está formada sólo por una consonante: *tttttt* o *dddddd*. Es interesante resaltar que a tal propósito el autor habla de velocidad: «la mezza de una sillaba over litera in questo modo con velocità: *ttttt* o *ddddd*:» [«la mitad de una sílaba o letra de este modo con velocidad: *tttttt* o *ddddd*»]. Por lo tanto, se podría pensar que la articulación no compuesta resulta tal a causa de la velocidad; esto significa que en una secuencia de articulaciones simples, como *te te te te*, o bien *de de de de*, la velocidad determina la anulación de la vocal, transformándose la sucesión precedente en *tttt* o bien en *dddd*. Dos elementos confirman esta hipótesis: el primero consiste en el hecho de que Ganassi no habla de velocidad a propósito de la «lengua compiuta» [«articulación compuesta»]; el segundo es un simple experimento que cualquier persona puede hacer. Es posible constatar que, en una secuencia de «lengua compiuta», cuanto más se aumenta la velocidad, más tiende a desaparecer el sonido de la vocal, quitando sonoridad a la serie hasta anularse completamente en el casi susurro que caracteriza a una sucesión de consonantes.

Los movimientos originales dan lugar a dos formas de articulación llamadas «dretta & riversa» [«derecha y reversa»]. La articulación derecha es la del primer movimiento original porque «piú proferisce le sillabe» [«emite más las sílabas»]. En este caso es necesario entender que el *te-che te-che*, a una velocidad sostenida, produce un *stacatto* que hace comprensible la pronunciación de la articulación. *Le-re le-re*, al contrario, da lugar a la articulación llamada reversa, porque es aquella que, produciendo una articulación muy próxima al *legato*, «mancho proferira le sillabe» [«ni siquiera producirá las sílabas»].

En el capítulo VII, Ganassi muestra toda una serie de articulaciones, que resultan de la modificación de las tres originales mediante el cambio de vocales. Éstas sirven al lector para descubrir qué vocales son más adecuadas a su propia naturaleza, permitiéndole articular con mayor velocidad.

La parte dedicada a las articulaciones termina con consejos útiles para el estudio. Para el «primo moto di lingua originale» [«primera articulación original»] es suficiente una elección adecuada de la vocal y una cierta frecuencia en el ejercicio para llegar a obtener una articulación clara y veloz, como resulta del siguiente texto: «nela prima originale tu invistigherai alqune de quelle sillabe qual

piacera a te & essercitarla la farai veloce (...)» [«En la primera articulación original, investigarás alguna de las sílabas escogiendo la que te plazca, y el ejercitarla la hará veloz [...]»]. El estudio de las otras dos formas de articulación original presenta un particular muy interesante que pudo haber generado falsas interpretaciones sobre las articulaciones de tres letras[29]. Ganassi, en el capítulo VII, trata de estas últimas como un recurso para practicar velozmente la segunda y tercera articulaciones originales: así se puede comprender fácilmente que pronunciar una secuencia que tiene *te-re te-re*, o bien *le-re le-re*, tiene mayor dificultad que una serie compuesta por *te-che te-che*. La confirmación de nuestras afirmaciones se encuentra en el siguiente fragmento:

> *dela originale mediocre il simile farai ma etiam in questo modo con velocità di modo come espicar una sillaba de tre litere cioè in questo modo tar ter tir tor tur : dar der dir dor dur : char cher chir chor chur : ghar gher ghir ghor ghur : il simile dela terza originale lascerai di procedere con questo modo lar ler lir lor lur & ancora sapari come tutti le effetti de lingua sia una sillaba dretta e l'altra riversa la dretta sie la prima sillaba la contraria sie la seconda.*
>
> *[Harás lo mismo que has hecho para la original intermedia* [se refiere a la elección de las vocales]*, pero, aun así, con la velocidad, como si pronunciaras una sílaba de tres letras, o sea:* tar ter tir tor tur: dar der dir dor dur: kar ker kir kor kur: gar guer guir gor gur*: harás lo mismo para la tercera original* lar ler lir lor lur, *etc. De esta forma te darás cuenta de que para estos efectos la lengua da una sílaba derecha y otra reversa, siendo la primera la derecha y la segunda la reversa.]*

Tras esta lectura parece más claro también el fragmento del capítulo VI, citado anteriormente, donde Ganassi habla de articulación «dretta e riversa». En este caso el autor, no habiendo tratado aún «del modo de praticar li varii effetti produtti da le lingue originale» [«de cómo practicar los varios efectos producidos por las articulaciones originales»], había simplemente referido la articulación «dretta» al primer movimiento *teche teche*, y la articulación «riversa» a la articulación *lere lere* «che mancho proferirà le sillabe» [«que emitirá menos las sílabas»]. En el capítulo VII, la articulación «dretta» está referida a la primera sílaba de la articulación, esto es, la «non compiuta». Conviene no olvidar que la articulación «non compiuta» es la más veloz. Parece así que las piezas de un mosaico vuelven todas a su sitio formando un discurso de claridad y lógica absolutas. Las articulaciones del segundo y tercer movimiento original, para ser pronunciadas velozmente, deben estar formadas por una sílaba completa y por una incompleta ('media'), formando así las articulaciones de tres letras como *tar ter tir tor tur* y *lar ler lir lor lur*.

En el capítulo VIII se introducen dos nuevas formas de definir la articulación «dritta e la riversa»: la primera es mencionada como articulación de «testa» [«cabeza»], porque «la ocupa il fiato di soto il palato & apresso i denti» [«la ocupa el aire de debajo del paladar y cerca de los dientes»]; la segunda como articulación de garganta, por «la ocupatione del fiato che la fa apresso la gorza» [«la ocupación del aire que la hace junto a la garganta»]. Parece ser que Ganassi, para formular estas nuevas definiciones hacía referencia a cómo las diversas *consonantes* ["contoidi"][30] distribuyen el flujo del aire proveniente de los pulmones. En este caso, las articulaciones que obstaculizan el paso del aire, creando una acumulación frontal en una especie de bolsa compuesta por el dorso de la lengua, los dientes y el paladar, se llaman de «testa» [«cabeza»]. La articulación «riversa» [«reversa»], que, como consta al final del capítulo VII, es la segunda de cada articulación, crea, al contrario que la precedente, una acumulación posterior de aire, por lo cual lleva el nombre de articulación de «gorza» [«garganta»]. De este razonamiento emerge también otro elemento: en las articulaciones dobles la lengua forma dos diafragmas, el primero anterior y el segundo posterior. Es como si oscilase sobre un gozne imaginario y es a esta característica a la que se debe su extremada agilidad. Sucede lo contrario, sin embargo, para las articulaciones simples, donde la lengua ataca siempre en el mismo punto, habiendo, de esta forma, un límite de velocidad. Otro tipo de articulación de «testa» [«cabeza»] es aquel

que «non proferisce sillaba niuna & il moto suo sie da uno labro all'altro» [«no emite ninguna sílaba y su movimiento se produce de un labio al otro»]. La descripción ciertamente no se encuentra entre las más claras y, de hecho, da lugar a dos hipótesis diferentes. En primer lugar se podría tratar de una definición del *legato*. En tal caso, al no moverse la lengua, cobraría sentido la frase «non proferisse sillaba niuna» [«no emite ninguna sílaba»], pero esto sería insuficiente para justificar su continuación, donde aparece la palabra «moto» [«movimiento»]. Ciertamente, el autor describe un tipo de articulación que presupone la idea de «movimento» [«movimiento»], pero que no debe estar referido a la lengua: las palabras, de este modo, parecen cobrar sentido en la descripción de una especie de articulación bilabial que utiliza el aire acumulado en las proximidades de los labios; éste se introduciría en el instrumento a causa del movimiento del labio superior que, desplazándose ascendente y descendentemente por la embocadura de la flauta, interrumpe el flujo del aire.

NOTAS

[15] Como ejemplo: la primera nota indica un Si natural para la flauta bajo, (por cuanto un Si*b* puesto en la armadura anula el sostenido escrito sobre la nota), un Fa# para la flauta tenor y un Do# para la flauta soprano.

[16] *Fontegara*, cap. IV.

[17] [*N. del T.*: Véase párrafo siguiente.]

[18] [*N. del T.*: Véase párrafo siguiente.]

[19] «Sapi lettor mio dignissimo che molti anni ho esperimentado el modo de sonar & diletatomi di vedere & praticare con tutti li primi sonatori che a mio tempo sono stati onde che mai ho trovato homo degno di tale arte che piú dele voce ordinarie habi esercitato dil che potrebono havere agionto una de piú o due voce [...]» [«Debes saber, dignísimo lector mío, que he experimentado durante muchos años la forma de tocar y que me he deleitado viendo y tocando con todos los primeros [mejores] instrumentistas que había en mis tiempos, pero nunca he encontrado a nadie digno de tal arte que pudiera llegar a tocar más de una o dos notas por encima de las notas normales.»], *Fontegara*, cap. IV.

[20] Sebastian Virdung, *Musica getuscht und Ausgezogen*, Estrasburgo y Basilea, 1511. [*N. del T.*: *cf.* nota 1.]

[21] Martinus Agricola, *Musica Instrumentalis Deudsch*, Wittemberg 1528 y 1545. [*N. del T.*: *cf.* nota 1.]

[22] La particularidad de la *Fontegara* es confirmada también en los años sucesivos a su publicación, y más concretamente en el 1620, año de publicación de la *Selva de varii passaggi* de Francesco Rognoni, donde se puede leer: «[...] molti Flauti vanno fino al numero di 13. ó quatordeci voci, altri quindeci, e piú, secondo che il suonatore li sà disponere [...]» [«[...] muchas flautas llegan a tener hasta trece o catorce notas, otras quince o más, siempre que el intérprete las sepa ejecutar [...]»]. [*N. del T.*: más concretamente, se encuentra en la página 2 de la segunda parte de la *Selva* [...], bajo el epígrafe *Della natura de gl'Instromenti da Fiato.*]

[23] *Fontegara*, cap. IV.

[24] La práctica de tocar más allá de la extensión tradicional del instrumento parece haber estado bastante difundida en el Renacimiento. Aun quedando reservada sólo a los virtuosos, está testimoniada por algunos documentos de la época. Citamos a continuación un fragmento del poema manuscrito *La Sfortiade* (1449-59) de Antonio Cornazano. Del canto octavo, «Laudes Petri Boni Cythariste», reproducimos algunos versos que describen una ejecución del laudista Pietro Bono dal Chitarrino de Ferrara. Se trata de música hecha en Milán, probablemente alrededor de 1456, en la corte de Francesco Sforza: «Tanto expedite, chiare e dolce tempre / s'udiron mai, oymè ch'io el posso dire: / qual cor si temprato e che amor non stempre? / Quinci scendava in languido finire, / tal che fé ponto in su la rosa / e una pausa per duolo vene a tegnire» [«Se oyeron timbres tan rápidos, claros y dulces que puedo, ¡ay de mí!, decir: ¿Qué corazón está tan templado, que amor no pueda destemplarlo? Luego bajaba en lánguido terminar hasta que terminó sobre la rosa y un silencio mantuvo como dolor»]. Nino Pirrotta expone algunas dudas sobre la credibilidad de tal descripción. A tal propósito *cf.* Nino Pirrotta, *Musica tra medioevo e rinascimento*, Einaudi, Turín, 1984, pp. 231-233. La única fuente de *La Sfortiade* de Antonio Cornazano es el manuscrito de París, Bibliothèque nationale. nuov. acq. ital. 1472.

El segundo testimonio, de casi un siglo después, pertenece al cap. XX de la *Lettione Seconda* (Venecia, 1543) de Silvestro Ganassi. El autor explica un «... modo de sonar over pratticar il tuo diminuir e non diminuir fora delli tasti cioè sul corpo del liuto & il violon alla estremità del manico come il peritissimo di tal istromento dirò del violon un messer Alfonso da Ferrara, & un messer Ioambattista Cicilian io dico haverli veduto a far quello che si può mai far s'ul ditto stromento il medemo un messer Francesco da Milano & un messer Rubertino Mantoano & certo non si trova in fama hoggi di solo questi quattro in tal stromento e stromenti & certissimamente sono degni di grandissima laude si che io dico haverli visto a pratticar tal stromenti di fuora de li tasti cioè sul corpo del liuto & alla estremità del manico della viola con tanta agilità & effetto bono come sel ge fusse stato li tasti posti alli sui termini...». [...modo de tocar o de ejercitar tus notas, con o sin glosas, fuera de los trastes, o sea, en la caja del laúd o en la extremidad del mástil de la viola. Como expertísimos en estos instrumentos, nombraré para la viola a miser Alfonso de Ferrara y a Giovambattista Ciciliano, a los cuales declaro haber visto hacer lo que nunca se podría hacer con este instrumento. Lo mismo digo de miser Francesco da Milano y de miser Rubertino de Mantua. Lo cierto es que hoy no hay nadie que iguale su fama en estos instrumentos. Son ciertamente dignos de grandísima alabanza, ya que repito que los he visto tocar estos instrumentos fuera de los trastes, o sea en la caja del laúd y en la extremidad del mástil de la viola, con tanta agilidad y tan buen efecto, que parecía como si allí, en esas extremidades, estuvieran colocados los trastes...]

[25] [*N. del T.*: Agostino Cirillo me indica amablemente que «*gorgia* o *gorza* en el dialecto veneciano quiere decir *garganta* (en italiano *gola*), pero, referido a la música, es un término jergal propio que se refiere al arte de disminuir en el canto. De hecho, se encuentra a veces la palabra *gorgia*

(más frecuentemente el plural *gorge*) como sinónimo de *passaggi* (*pasajes*), o sea, *diminuzioni*, (*disminuciones*, *glosas*), y siempre en un contexto de música vocal. El término aparece por primera vez en el tratado *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* de Nicola Vicentino, editado en Roma en 1555».]

[26] [*N. del T.*: las sílabas *che* y *chi* en italiano equivalen a *que* [ke] y *qui* [ki] en español.]

[27] Para un análisis de todos los movimientos de la lengua en las tres diferentes articulaciones y, por tanto, de las diversas presiones que adquiere la columna de aire introducida en el instrumento, *cf.* Marcello Castellani-Elio Durante, *Del Portar della lingua negli instrumenti di fiato*, SPES, Florencia 1979, pp. 29-30.

[28] [*N. del T.*: las sílabas *ghe* y *ghi* en italiano equivalen a *gue* y *gui* en español.]

[29] *Cf.* Castellani-Durante, *op. cit.*, pp. 31 ss. Los autores refieren las articulaciones de tres letras a una sola nota. Su interpretación, que no tiene en cuenta el contexto didáctico en que Ganassi cita las susodichas articulaciones, está basada en el tratado de B. Bismantova, *Compendio musicale* (Ferrara 1677), que no tiene relación alguna con la *Fontegara*.

[30] [*N. del T.*: A. Cirillo me hace notar que «se trata de un término utilizado en fonología y cuya definición es: sonido en cuya articulación el aire emitido por los pulmones encuentra una obstrucción parcial o total del aparato articulatorio. O sea, que es prácticamenta sinónimo de *consonante*, sólo que desde el punto de vista de la fonación y no de la escucha. Su antónimo es *vocoide*».]

††† Carl Dolmetsch †††

Dr. Carl Frederick Dolmetsch falleció el 11 de julio de 1997, a la edad de 85 años

CARL DOLMETSCH (foto, http://www.beblood.demon.co.uk/cfd2.jpg)

Carl Frederick (nacido Charles Frédèric) era el menor de los cuatro hijos de Arnold Dolmetsch y su tercera esposa, Mabel. Nació en Fontenay-sous-Bois, en Francia, el 23 de agosto de 1911, durante la época en que su padre trabajaba para Gaveau en París, pero en 1914 la familia volvió a Inglaterra, y se estableció en Haslemere el invierno de 1917.

Arnold Dolmetsch quiso enseñar a sus hijos a tocar muchos instrumento antiguos, para así poder formar un *consort* familiar, pero finalmente cada uno destacó en un instrumento u otro. El hermano mayor de Carl, Rudolph, se convirtió en un brillante clavecinista y buen violagambista; la hermana mayor de Carl, Cécile, se especializó en el *pardessus de viole*. Su hermana menor, Nathalie, sobresalió en la viola da gamba, para la cual editó mucha música, además de escribir un método. Carl, aun siendo buen violista y violinista, centró su atención en la flauta dulce, y elevó su categoría haciendo que pasara de ser un oscuro instrumento antiguo de viento a uno de considerable importancia.

La particular contribución de Carl a la construcción moderna de flautas dulces es bien conocida en los círculos musicales. Tras un concierto de la familia en Londres, el joven Carl olvidó una bolsa con herramientas y la valiosa flauta contralto original en el andén de la estación de Waterloo. A pesar del ofrecimiento de una recompensa, la flauta se perdió para siempre. Entonces, Arnold, se puso manos a la obra para diseñar y construir su primera flauta dulce moderna, completada satisfactoriamente en 1918, cuando tenía 60 años. Durante los siguientes siete años, añadió la soprano, tenor y bajo, y el primer *consort* completo de los Dolmetsch pudo escucharse en un concierto en 1926 en el Festival de Haslemere Festival. En 1926, Arnold delegó la responsabilidad de la investigación y producción de flautas dulces a Carl.

Carl recibió su educación musical de su padre, pero también estudió con Carl Flesch y Antonio Brosa. Debutó como joven solista en el primer festival de Haslemere, fundado por su padre en 1925, y pudo enorgullecerse de haber tocado en todos

los festivales desde entonces, hasta el número 72, celebrado en 1996. Él dirigió personalmente cada Festival desde 1940, año en que murió su padre, hasta el año pasado, que traspasó la dirección a su hija Jeanne.

Su carrera como flautista empezó en los años treinta, junto con su histórica relación con Joseph Saxby como acompañante. Esta relación duraría 60 años, con algunos notables éxitos en Europa y América antes de la Segunda Guerra Mundial.

En 1937 Carl, junto con Edgar Hunt, funda la *Society of Recorder Players*, de la que será miembro activo hasta poco antes de su muerte.

En 1939, en compañía de Joseph Saxby, ofreció el primero de los 45 conciertos anuales del Wigmore Hall, en los que también tocarían ocasionalmente acompañados por otros artistas. Para estos conciertos, Carl siempre encargaba una obra nueva con flauta dulce a algún compositor del momento, y así, gradualmente, creó un importante repertorio nuevo para flauta dulce en variadas combinaciones, con notables contribuciones de compositores como Lennox Berkeley, York Bowen, Herbert Murrill, Arnold Cooke, Cyril Scott, Francis Chagrin, Hans Gál, Gordon Jacob, Nicholas Maw, Stephen Dodgson, Jean Françaix y una serie de obras de Edmund Rubbra.

Su influencia como profesor e intérprete fue muy importante. El holandés Kees Otten, después de escuchar a Carl, empezó a tocar la flauta dulce, y fue mas adelante profesor de Frans Brüggen; una línea que continúa hasta hoy en día.

Durante la Segunda Guerra Mundial, los talleres de Dolmetsch se ocuparon de construir piezas para la aviación, pero los conciertos continuaron durante el oscuro período, con la finalidad de reunir fondos para las asociaciones de caridad. La guerra puso a la firma Dolmetsch en contacto con muchos materiales nuevos, incluyendo "plásticos", y de esta experiencia comenzó una de las etapas comercialmente más fructíferas de la firma Dolmetsch. Carl personalmente inventó y desarrolló la flauta de plástico, cuyo bajo coste hizo mucho en pro del uso del instrumento en los colegios.

En 1937 Carl se casó con Mary Ferguson, que vino de Escocia para estudiar en Haslemere. Sus habilidades organizativas ayudaron mucho a la carrera internacional de Carl y a la financiación estable del Festival. Tuvieron cuatro hijos: François, el mayor, no estudió música de forma profesional; las gemelas Jeanne y Marguerite han permanecido en Haslemere, donde han mantenido meticulosamente las tradiciones musicales de los Dolmetsch, tanto en la faceta de intérpretes como en la de artesanas. Richard, el menor, mostraba un enorme talento musical y ganó la medalla de oro de *La Royaume de Musique* en París en 1961, pero su vida se vio truncada por la enfermedad y falleció trágicamente a los 21 años en 1966, una pérdida de la que su padre nunca pudo recuperarse. Por entonces, el matrimonio de Carl se había disuelto, pero su vida privada y profesional en años posteriores fue apoyada por su secretaria y compañera, Greta Matthews, con quien se casó el 15 de mayo, escasamente dos meses antes de su muerte.

Texto tomado de la necrología publicada en la *Página de Internet* de Dolmetsch (http://www.beblood.demon.co.uk). Traducción, Bárbara Sela Andrés.

Recorders
from The Early Music Shop

Arguably the most comprehensive recorder shop worldwide!

RECORDERS
by Moeck, von Huene, Yamaha, Cranmore, Takeyama, Fern, Aesthe, Kobliczek, Paetzold, Roessler, Fehr, Coolsma, Küng, Mollenhauer, Aura, Dolmetsch and Zen-On. Plastic recorders and historical copies.

ON APPROVAL SERVICE
Our 'on approval' service allows a choice of up to four recorders and is available throughout the EC.

ACCESSORIES
Cases, roll bags, bore oil, anti condensant, thumb rests, mops and pull throughs.

SHEET MUSIC
A specialist recorder selection from leading publishers including Moeck Editions, Schott, London Pro Musica, Bärenreiter, Faber and Elkin.

CDS
A unique collection of over 300 'recorder on CD' titles. Special orders welcome.

REPAIRS
Voicing, thumb hole bushing, crack repairs, re-corking. All undertaken 'in-house' by our specially trained technicians.

WORLDWIDE GUARANTEE
All purchases without exception are covered by our comprehensive guarantee.

The Early Music Shop

The Early Music Shop, 38 Manningham Lane, Bradford, West Yorkshire, England, BD1 3EA.
Web site: http://www.e-m-s.com Email: sales@earlyms.demon.co.uk
Tel: 01274 393753 Fax: 01274 393516

LA FLAUTA TENOR ARMÓNICA

Joan Izquierdo, mayo de 1997

La aparición en el mercado del nuevo diseño de Maarten Helder despierta tal interés en el mundo de la flauta de pico que la flauta armónica rápidamente se ha convertido en paradigma de la modernidad del instrumento. El nombre que Helder le dio a su instrumento no obedece a ningún capricho sino a la voluntad de dejar bien clara la ambición que motivó su diseño y que constituye su principal logro: una concepción completamente distinta del taladro con el fin de conseguir armónicos puros en las notas más graves (do y re). La flauta de pico, heredera de la flauta 'dulce' barroca, es, bajo este punto de vista, poco menos que un desastre ya que su construcción obedece a una estética sonora distinta de la de nuestro tiempo; hoy en día, la correcta *armonicidad* en las resonancias de la columna de aire es la base de cualquier intento serio de construcción de instrumentos de viento.

La notas que se obtienen al sobresoplar la fundamental (do) de la flauta armónica son: do', sol', do'' y mi'', correctamente afinadas. Si las comparamos con las que se obtienen a partir de una flauta barroca (según la flauta: do#' bajo, entre sol#' y la', re'' bajo, y entre fa'' y fa#'') nos haremos una idea de la importancia de la *armonicidad* en el comportamiento del instrumento. Al primer vistazo ya sentimos que la nueva flauta nos ofrece una tesitura mucho más equilibrada, con notas graves potentes y unos agudos de una flexibilidad extraordinaria.

Es curioso recordar cómo muchos creímos durante varios años que el desarrollo de una flauta moderna partiría de la evolución de los modelos conocidos como «Ganassi» hacia una mejor *cromaticidad*, que se conseguiría por añadidura de llaves o con el uso de dobles agujeros. Aquellas flautas, así como las flautas del Renacimiento en general, ya son correctas desde el punto de vista de la *armonicidad*, pero tienen un comportamiento rigurosamente diatónico. Algunos modelos de flauta ya conseguían resultados notables en la búsqueda de un compromiso entre la herencia barroca y la Ganassi; en este sentido quiero mencionar lo que nos ofrece la firma Yamaha en sus flautas tenor y bajo ya sean de madera (modelos YRT-61/YRB-61) o de plástico, o la simpática «Prima» de Mollenhauer, una flauta soprano económica y muy interesante. La gran diferencia estriba en que Helder no buscó ningún compromiso entre modelos ya existentes sino que construyó su instrumento partiendo de cero.

La flauta armónica es, por ejemplo, más larga de lo habitual; su tubo permite, gracias a la llave del «si», bajar hasta esta nota a pesar de ser una flauta en «do». Esta llave, que se acciona con el dedo meñique de la mano izquierda, nos permite obtener tres octavas de tesitura sin necesidad de tapar el pabellón del instrumento. Para el meñique de la mano derecha incorpora las llaves de «do» y «do#» habituales en la mayoría de flautas tenor, con la añadidura de una llave para el «re#/mib». Hay que decir que la factura de todas las llaves es, gracias a la colaboración con Mollenhauer, de una calidad irreprochable.

La incorporación de la llave de «mib» parece llevarnos en la dirección, que ya siguieron otros instrumentos de viento, de ir incorporando llaves con el fin de eliminar la necesidad del uso de las digitaciones de horquilla. No hay duda de que la discusión sobre la conveniencia o no de seguir este camino será tan polémica como esencial en el desarrollo futuro de la flauta de pico; desde el convencimiento de que una evolución en este sentido sería una pérdida, resulta tranquilizadora la explicación que nos da Helder según la cual esta llave resulta necesaria porque, a causa de la distinta *armonicidad* del tubo, la digitación 23456 es demasiado baja para obtener un «mib» afinado.

Una de las prestaciones de la flauta que más motivó y fascina al constructor es la posibilidad de obtener notas en la tercera octa-

va a partir de digitaciones «largas», es decir, aprovechando al máximo los armónicos de las notas graves. El comportamiento de la flauta armónica en este sentido es absolutamente fantástico, pero dista mucho de aportar una novedad absoluta al arte de tocar la flauta. Me veo obligado a citar a nuestro querido Sylvestro, que ya en 1535 (!!) la tomaba con «*los mejores sonadores*» de su tiempo, porque jamás encontró a «*nadie capaz de haber ejercitado el arte de extender en una o dos notas más el registro*» y presumía de haber «*encontrado siete notas de más (...) allí donde otros no encontraron nada*». Las notas de las que nos informa Ganassi suben —la mayoría a partir de armónicos de notas graves— hasta el VI grado de la tercera octava. ¡Triste es constatar cómo, en nuestro tiempo, sigue siendo difícil encontrar a alguien capaz de haber ejercitado el arte de aplicar aquello que otros ya se molestaron en explicar! Este aspecto de la flauta de pico es, por su interés tímbrico, uno de aquellos rasgos idiomáticos tan sugerentes de nuestro instrumento que todavía tienen mucho que decir. Modelos como los que he citado ya ofrecían una tercera octava muy interesante; la flauta armónica aporta mayor ductilidad y flexibilidad.

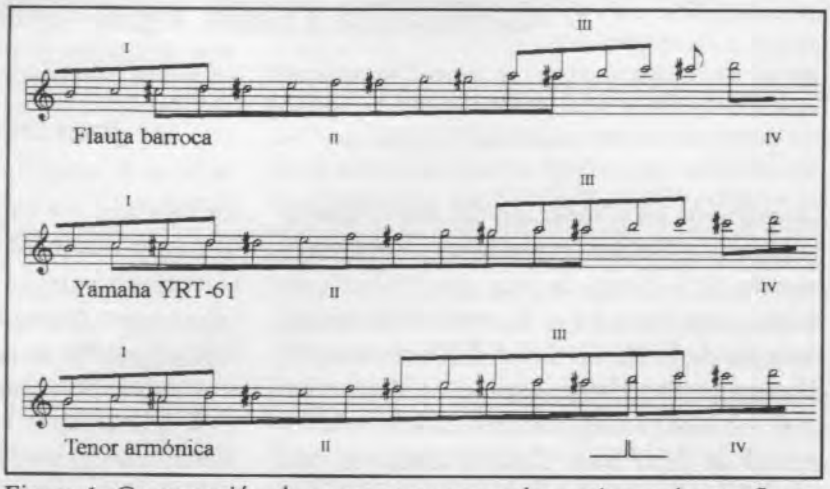


Figura 1. Comparación de zonas comunes en los registros de tres flautas distintas.

La flauta armónica también representa una mejora sustancial en lo que a registración se refiere. Comparemos las zonas comunes entre los registros I y II, II y III y III y IV en una flauta barroca, una Yamaha YRT-61 y una tenor armónica (figura 1). En un instrumento tan poco flexible como el nuestro, la existencia de una amplia tesitura común entre registros tiene una gran importancia; lo que supone la aportación de la flauta armónica habla por sí mismo.

Finalmente, hay un par de accesorios que la flauta incorpora y que merece la pena comentar. El primero es la 'llave de piano', que se ofrece como accesorio opcional, y que aplica un invento de Carl Dolmetsch: la apertura de un pequeño agujero a poca distancia del labio sube la afinación, lo que permite tocar piano. En la flauta de Helder, esta llave se acciona con la parte superior del dedo índice de la mano izquierda. Personalmente pienso que la trascendencia dinámica de este accesorio es poca, ya que no aporta nada que no pueda hacerse con una buena técnica de *leaking*. Lo que sí es relevante es su influencia en el ataque de algunas de las notas más expuestas, favoreciendo los *legatos* más comprometidos.

El otro accesorio es el tornillo regulador del bloque. En vez de ser de una sola pieza, el bloque se encuentra sobre una base de goma atravesada por un tornillo. Este tornillo, al que accedemos por debajo del pico, nos permite bajar o subir drásticamente el final del canal de aire de forma que podemos cambiar el *voicing* del instrumento con gran facilidad. De esta forma podemos ajustar el sonido a nuestro gusto, pudiendo asimismo compensar los movimientos que pueda efectuar el bloque a consecuencia del uso intensivo o irregular de la flauta —un aspecto que a menudo nos acarrea grandes problemas— y reduciendo enormemente la necesidad de servicio del instrumento. Aparte, no se puede negar que este mecanismo genera la tentación de extremar todas sus posibilidad para conseguir toda clase de efectos de dudoso gusto.

A pesar de que todos estos accesorios

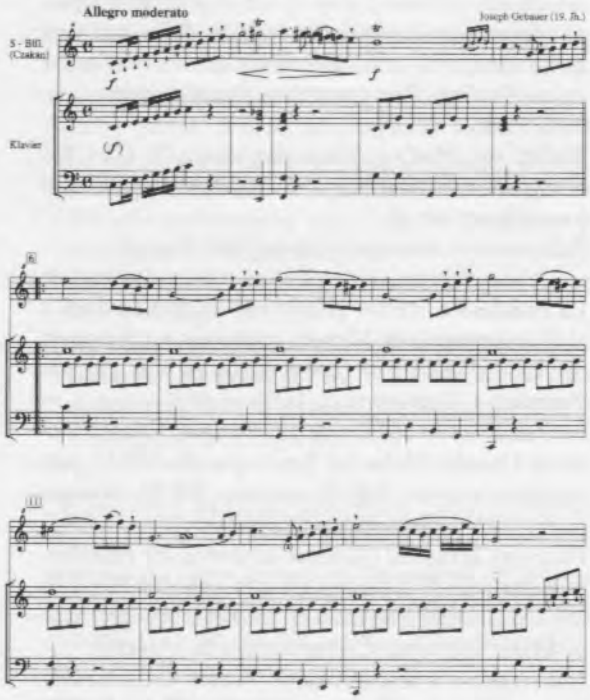
hacen la flauta armónica aún más deseable, conviene insistir en que su mayor valor se encuentra en el concepto del tubo, que le confiere, además de un buen volumen de sonido y una gran ductilidad, una flexibilidad absolutamente envidiable. Hay que agradecer a Helder la oferta de un instrumento maravillosamente construido que, sin duda alguna, representará un avance de efecto incalculable en el futuro de la flauta de pico. Hay que reconocer que solemos proyectar sobre la valentía de aquél que innova todo el peso de la responsabilidad por aquello que creemos que debería hacerse; la flauta armónica no es la primera gran transformación de la flauta de pico ni será la ultima. Maarten mismo demuestra tener una perspectiva correcta de las cosas cuando nos dice con toda simplicidad que «*la flauta armónica es un importante primer paso en la dirección de una verdadera flauta de pico del siglo XX*». ¡Al fin y la cabo, una de las más valiosas riquezas de nuestro instrumento es el extenso patrimonio de modelos de épocas y concepciones distintas! Ahora sólo queda saber estar a la altura y no confundirse: el futuro de la flauta de pico consiste en profundizar en lo que es y no en buscar lo que no tiene.

Bibliografía sobre la flauta armónica:

- MAARTEN HELDER, *The harmonic tenor*, ed. El autor [Maarten Helder. 20 rue de la Gare, F- 68530, Buhl, Francia. Tel. 003389742425, fax 003389742425, E-mail: mapihe@aol.com, http:// www.iinet.net.au/ ~ nickl/helder.html
- PETE ROSE, «A new recorder for new music», en *American Recorder, septiembre 1996*, pp. 18-20
- JOHANNES FISCHER, «Hat die zukunft im blockflötenbau bereits begonnen?», en *Üben & Musizieren, 6/96*, pp. 51-53
- WALTER VAN HAUWE, «Recorder versus blockflute», en *Windkanal, 2/97*, pp. 6-7

MOECK

JOSEPH GEBAUER



Sonate op. 17 (1812),
für Sopranblockflöte (Czakan) und Klavier, herausgegeben von Hugo Reyne.
Partitur und Solostimme, DM 35,00
Edition Moeck 1133 · ISMN M-2006-1133-5

Dieses Werk ist außergewöhnlich. Es handelt sich tatsächlich um die einzige romantische Sonate für Blockflöte (Czakan) und Klavier. Sie hat 4 Sätze: ein Allegro moderato in Sonatenform, ein Andante mit 6 Variationen über die Arie „Nel cor piu non mi sento" aus der Oper *La Molinara* von Paisiello, ein dreiteiliges Adagio, gefolgt zum Schluß von einer Polonaise in Rondoform. Der Titel der Originalausgabe lautet: „Sonate für Piano-Forte und Csakan von Joseph Gebauer. 17tes Werk", Referenz-No. 1902 des Steiner-Verlages, entsprechend dem Monat August 1812.

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-CELLE

NOTICIAS

CONFERENCIAS

Joan Izquierdo presentará en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla la flauta tenor armónica o flauta de Helder el próximo 25 de noviembre. Habrá además un concierto de música del siglo xx para flauta dulce con obras de Ishii, Andriessen, Berio, Yun y Varela. Se abrirá al final del mismo un turno de preguntas.

DISCOS

WILLIAM BYRD, *Virginals & Consorts.* CAPRICCIO STRAVAGANTE, S. Sempé, dir. Patricia Lavail, Gérard Scharapan, Christine Vossart, Françoise Defours, Jean Gaillard, Marie-Noëlle Visse, flautas. Auvidis Astrée E 8611, grabado en 1997, 73'19'', DDD

HANDEL, *Sonatas para flauta y clave*, etc. Mariano Martín, flauta; M. Ariza, clave. Tecnosaga KPD/ PM 10-4011, grabado en 1997, DDD [Pedidos: Tecnosaga, c/ Dolores Armengot, 13. 28025 Madrid, Tel. 91-4665900, fax 91-4618653]

JACQUES HOTTETERRE, *Complete Wind Music. Suite en Sib M. Op. II, Trio en Re m. Op. III, Suite en Mi m. Op. V, Preludios Op. VII*, etc. Frans Brüggen y Walter van Hauwe, flautas, W. Kuijken, viola da gamba, G. Leonhardt, clave. Sony SB2K 62942 (2 Cds), grabado en 1977, 69'28 y 66'27'', ADD

VIVALDI - *Concerti per flautino e flauto dolce. Concerti Rv 443, 428, 108, 444, 435, 92 y 445.* BACH COLLEGIUM JAPAN, Dan Laurin, flauta. BIS CD-865, grabado en 1996, 68'19'' DDD

EN SEUMEILLANT, obras de BAUDE CORDIER, *Belle, bonne, sage, Tout par compas*; JOHANNES CUVELIER, *Se geneive, Se Galaas*; JOAHANNES GALLIOT, *Se vos ne volés, En attendant souffrir, En attendant d'avoir*; JEHAN VAILLANT, *Par maintes fois, Onques Jacob*; JACOB DE SENLECHES, *En attendant esperance, Tel me voit*; TREBOR, *En seumillant.* TRIO SUBTILIOR: Janne Eriksson, Joan Izquierdo, Anna Margules, flautas. Ars Harmonica AH025, grabado en 1997, DDD [Pedidos: La Mà de Guido, Les Planes 37-39. Sabadell E-08201 Barcelona. Tel. 93-7277486]

CON STRUMENTI, VIVALDI, *Concierto en Re M. RV 428 «Il Gartdellino»*; TELEMANN, *Concierto en Mi m.* para flauta dulce, flauta travesera y orquesta. CON STRUMENTI, Helle Kristensen, flauta. Paula PACD 104, grabado en 1997, DDD

SIMPOSIOS

El 2º Festival de música contemporánea para flauta de pico, YSBREKER- AMSTERDAM (Holanda), tiene previsto celebrarse, durante cinco días, entre el 3 y el 10 de julio de 1998.

Los temas principales de este festival serán:
- Las mejores obras (lo más recientes posible), interpretadas por los mejores intérpretes.
- Obras raramente interpretadas, por su complejidad, combinaciones «imposibles», o ambas.
- Obras con electrónica (hasta un 50% de programa).

Durante el Festival, cada mañana habrá talleres de electrónica, impartidos por técnicos destacados y compositores/intérpretes, que tratarán el tema a todos lo niveles: desde el más simple cableado, pasando por la ingeniería de sonido, hasta computación avanzada, etc.

En principio, se proyectan explicaciones y observaciones sobre las obras por parte de los compositores y/o intérpretes antes de los conciertos. Habrá cuatro conciertos al día (mañana, mediodía, tarde y noche), posiblemente celebrados en lugares distintos, dependiendo del programa.

La organización del Festival (Walter van Hauwe), con vistas a ampliar y mejorar la participación, solicita cualquier información sobre obras, interprétes (solistas o grupos) o cualquier otro aspecto relevante relacionado con la flauta dulce, que pueda no conocerse en Amsterdam y que no debe faltar en este Festival. Para comunicar algo al respecto, contactar con:
Walter van Hauwe, Vondelkerkstraat 8, 1054 KZ Amsterdam, Holanda. Fax 07-31-20-6891939, e-mail: hauwe@euronet.nl.
(Información suministrada por Pedro Bonet)

La Fundación studio gele kraan de Amsterdam y el Conservatorio de Utrecht organizan un Simposio dedicado al *consort* de flautas dulces en el s. XVI: «de Paumann a Giustiniani ca. 1470- ca. 1630»
Fechas: 27-29 de octubre de 1997. Lugar: Conservatorio de Utrecht (Holanda). Precio por día: Dfl 55, participantes activos / Dfl 45, oyentes / Dfl 20, oyentes.

Ponentes y profesores:
Peter van Heyghen (ponente invitado); Ita Hijmans, Jeanette van Wingerden (studio gele kraan); Leo Meilink, Baldrik Deeremberg, Heike ter Schegget, Reine-Marie Verhagen (Conservatorio de Utrecht).
Información e inscripciones: Studio Gele Kraan, Tuinstraat 171, 1015 PB Amsterdam, Holanda. Tel. (20)6271145, 6699814; Fax (20)4215969

PARTITURAS

Luca de Paolis nos ha hecho llegar la siguiente partitura:

Instrumental Music fron the Baldwine-Manuscript (1581-1606) Vol. 3. Editado por Kees Boeke y Luca de Paolis. Ed. Garamond (via Quintino Sella, 41. 00187 Roma. Tel. (06)4882110, fax (06)4871210, e-mail: mc6696@mclink.it). L. 20.000

La Editorial MOECK (Postfach 3131, D-29231 Celle. Tel. 05141-88530, fax 05141-885342) nos envía las siguientes partituras:

Maute, M., *Ciacona* para tres flautas dulces (T-B-B). Moeck Nr. 1572. DM 20,00

Händel, G.F., *Spielstücke aus "The Musical Entertainer", 1737* para flauta y b.c. ZfS 692. DM 5,10

Spirituals para dos flautas (S-A). Arreglo de B.W. Sanders. ZfS 694. DM 5,10

Herberle, A., *3 Petites Pièces, 1807* para flauta soprano. Arreglo de H. Reyne. ZfS 693. DM 5,10

Röhrig, K., *Pentatonisches Musizieren Melodien und Anregungen zum freien Espiel.* Moeck Nr. 2134. DM 20,00

Meyer, H.-E., *Der kleine Vogel Fredy* [Una historia musical para cinco diferentes flautas, piano, percusión y narrador]. Moeck Nr. 2207. DM 22,00

Teschner, H.- J., *Tin Whistle Tune* para flauta soprano y guitarra. ZfS 695/696. DM 7,90

Collinet, Fr., *Sechs leichte Duette* (ca. 1800) para dos flautas soprano. Editado por P. Thalheimer. ZfS 697. DM 5,10

La editorial Doblinger (Wien 1, Dorotheergasse 10, Austria. Tel. 43-1-51503-0, fax 43-1-51503-51) ha enviado las siguientes partituras:

Catchy tunes. For all instruments. *Extract from Gerald Schwertberger's realbook.* Doblinger TM103

Schaller, E., *Dorischer Osterjubel für 2 Blockflöten (Melodieinstrumente) und Gitarre.* Partitura y particellas. Doblinger D.18340

Zahnhausen, M., *Musica inquieta (1990)* para flauta sola. Doblinger D.17826

Zahnhausen, M., *Flauto Dolce Solo (1988-90)* para flauta sola. Doblinger D.17814

Zahnhausen, M., *Klangreden* para flauta travesera y flauta dulce. Doblinger D.17934

La editorial Möseler (Postfach 1661, D-38286 Wolfenbüttel. Tel. 05331-95970, fax 05331-959720) presenta su nueva colección *contempora* de música contemporánea para flauta dulce, dirigida por Markus Zahnhausen y del que nos envía las siguientes partituras:

Zahnhausen, M., *Herbstmusik* para flauta sola. Möseler M 22.439. DM 14,00

Zahnhausen, M., *Winterbilder* para flauta sola. Möseler M 22.440. DM 16,00

Zahnhausen, M., *Frühlingsmusik* para flauta sola. Möseler M 22.441. DM 16,00

Zahnhausen, M., *Sommerklänge* para flauta sola. Möseler M 22.442. DM 16,00

Zahnhausen, M., *Lux aeterna* para flauta sola. Möseler M 22.448. DM 12,00

Zahnhausen, M., *Lyrische Szenen* para flauta sola. Möseler M 22.601. DM 17,00

NOTA: Para el próximo número preparamos un monográfico sobre este autor. Necesitamos colaboradores para reseñar/criticar las obras anteriormente enumeradas. De muchas de ellas, y gracias a la amabilidad del autor, tenemos grabación (casera) que remitiremos junto con la partitura a quien esté interesado en reseñarla. *Gracias por vuestra colaboración.*

CONCIERTOS

11 de octubre, Ateneu Popular de Ponent, Pau Claris, 10, Lleida, 20:00h. Joan Izquierdo, flautas y Pilar Subirà, percusión, obras de Satie, Jolivet, Varela, Straesser, Stockhausen y del s. XIV

12 de octubre, Valencia. David Antich, flauta, presentación del CD de madrigales de Joan Brudieu

16 de octubre, Palacio de Barrena, Ordicia (San Sebastián), 19:30h., dentro del Festival Bach, CUARTETO DE FLAUTAS DE PICO EXTRAMUNDI: Bárbara Sela, Fernado Paz, Guillermo Peñalver, Ernesto Schmied

17 de octubre, Salón del Conservatorio Pablo Sarasate, Pamplona, 20:00h., para el Ateneo Navarro, ibid. 16 de octubre

24 de octubre, Manresa. Joan Izquierdo, flauta, *Música catalana del segle XX per a flauta sola*, obras de Brncic, Arteaga, Mestres-Quadreny (estreno), Graus (estreno) y Berenguer (estreno)

9 de noviembre, Auditorio del Ateneo Municipal, Plaza Penedès, 4, Vilafranca del Penedès, 19:00 h., ibid. 11 de octubre

9 de noviembre, Iglesia de Ntra, Sra, del Perpetuo Socorro (Madrid), ópera *The Fairy Queen* de Purcell a cargo de LA CAPILLA REAL DE MADRID. Guillermo Peñalver y Bárbara Sela, flautas

11 de noviembre, Teatro Bretón de Los Herreros, Logroño, ibid. 9 de noviembre Madrid

22 de noviembre, Hervás (Cáceres) GRUPO CINCO SIGLOS, Antonio Torralba, flauta, Música medieval

25 de noviembre, Conservatorio Superior de Música «Manuel Castillo» de Sevilla. Joan Izquierdo, flauta, *Recital de música del s. xx para flauta de pico*, obras de Ishii, Andriessen, Berio, Donatoni, Yun y Varela

RESEÑAS Y CRÍTICAS

CONCIERTOS

En la Iglesia de San Miguel de Cuenca se celebró un homenaje a Narciso Yepes, en el que la flauta dulce ocupó un lugar importante. Se interpretaron obras de Hottetterre (*El eco*), van Eyck (*Pavane Lachryme*), Telemann (*Sonata en Re menor* para dos flautas dulces) y *Greensleves*. La actuación flautística corrió a cargo de Rafael Soriano e Ignacio Yepes, junto a Ismael Barambio (guitarra).— MARÍA MARTINEZ AYERZA

REVISTAS

American Recorder, Vol. XXXVIII, nº 2, marzo 1997. Editor, Benjamin S. Dunham. 40 pp.
American Recorder, Vol. XXXVIII, nº 3, mayo 1997. Editor, Benjamin S. Dunham. 36 pp.

De estos dos volúmenes de la revista americana me gustaría destacar dos artículos.

En el número de marzo aparece el séptimo artículo de una serie que David Lasocki ha dedicado durante los últimos años a reseñar toda la información significante publicada cada año sobre la flauta dulce. En esta ocasión está referido al año 1995, y nos congratula informar que el autor cita en varias ocasiones artículo de la REVISTA DE FLAUTA DE PICO.

Como parece que es la norma este año, en el volumen siguiente nos encontramos con un artículo sobre la flauta dulce en la Internet. Partiendo básicamente de la *Recorder Home Page*, mantenida por N. Lander, Fred Kersten nos intruduce en el amplio espectro de *sitios* útiles e interesantes par los flautistas dulces.— BÁRBARA SELA ANDRÉS

The Recorder Magazine, Vol. 17, nº 1, marzo 1997. Editor, Andrew Mayes. 44 pp.
The Recorder Magazine, Vol. 17, nº 2, junio 1997. Editor, Andrew Mayes. 40 pp.

The Recorder Magazine de junio también nos ofrece un artículo, en esta ocasión escrito por el propio Nicholas Lander, sobre la *Recorder Home Page* en Internet. El autor hace un listado de todos los documentos y *links* que contiene su página: una buena forma de *abrir boca*. (Este artículo está pendiente de publicación en la REVISTA DE FLAUTA DE PICO).

Anthony Rowland-Jones, que acostumbra ya a deleitarnos con estupendos artículos sobre iconografía de la flauta dulce, dedica una nueva serie al simbolismo de la flauta dulce en algunos cuadros del s. XV al s. XVII de Italia y los Países Bajos. Las dos primeras partes, que aparecen en estos dos números, están dedicadas a las flautas sostenidas por los personajes de cuadros de Cossa, Tiziano, Pourbus, Rubens y Giorgione.

El artículo que Alec Loretto y Paul Madwick dedican a las patentes de todo tipo de inventos relacionados con la flauta dulce es verdaderamente curioso. En él encontramos descripciones detalladas (y dibujos) de la *Bell-key* y la *Echo-key* de C. Dolmetsch, las flautas cuadradas de J. y H. Paetzold, y otros inventos de Moeck, Strathman, etc.— BÁRBARA SELA ANDRÉS

TIBIA, Vol. XXII/2, 1997. Editor, Dr. Hermann Moeck. 80 pp.
TIBIA, Vol. XXII/3, 1997. Editor, Dr. Hermann Moeck. 80 pp.

A continuación reseñamos los artículos relacionados directa o indirectamente con la flauta dulce, aparecidos en los dos últimos números de Tibia:

- «Blues Jazz e improvisación en la flauta dulce», por Scott Reis
- «El vibrato de dedo (*Flattement*) en los instrumentos de viento madera en los siglos XVII, XVIII y XIX», por Bruce Haynes
- «Aprendiendo a ornamentar Sonatas de Handel a través de los oídos del compositor», por David Lasocki y Eva Lêgene

OCU- Compra Maestra. El nº 205 (septiembre de 1997) de esta revista de consumidores, publica un artículo titulado «Flautas de colegio», en el que se presentan las características de la flauta soprano y se hace un análisis comparativo de la calidad de varios modelos. El análisis de las 22 flautas se realizó en dos partes: la primera fue un examen individual llevado a cabo por 20 flautistas profesionales, que valoraron afinación, calidad del sonido, dinámica y ataque, además de la cantidad de aire consumido y el diseño ergonómico de cada modelo; la segunda parte se realizó en un laboratorio especializado, donde se tomaron mediciones de la afinación, calidad de sonido, ataque y dinámica, además de medir la resistencia al ensamblado de las flautas en varias piezas.

El resultado revela que las flautas de mejor calidad son las Moeck Rottenburgh 129 y 429 y la peor la Continente Hamelin (plástico, digitación alemana, 415 ptas.). De las restantes, nueve ofrecen una calidad por encima de lo aceptable y cuatro por debajo. La conclusión final del artículo es la siguiente: «De los 22 modelos que hemos analizado, dos destacan por tener una calidad bastante más elevada: son las dos flautas de madera de digitación barroca Moeck

Rottenburgh 129 y 429. No obstante, por su precio tan elevado no son las más recomendables para niños en educación primaria. Siguiendo las recomendaciones de los flautistas profesionales, aconsejamos las flautas de digitación barroca, ya que frente a las de digitación alemana, son más sencillas de tocar y resultan más apropiadas para interpretar junto con otros instrumentos musicales. Considerando la relación calidad/precio, la flauta de plástico de digitación barroca Zen-on SB (1.950 ptas.) es nuestra Compra Maestra.»— BÁRBARA SELA ANDRÉS (Agradecemos a Antonio Torralba el habernos enviado copia del artículo)

PARTITURAS

Giner, Bruno, *Assemblages 4*. DURAND Éditions Musicales.

Hacía ya tiempo que los profesores de flauta buscábamos obras que nos permitieran empezar con el lenguaje musical del siglo XX en los cursos de nivel elemental. Por fin, después de perseguir sin éxito a varios compositores para que nos hicieran este regalo, tengo el placer de presentar un libro que nos llega de Francia. El autor, Bruno Giner, nació en 1960 y estudió composición con Luis de Pablo, Ivo Malec y Brian Ferneyhough. Su obra, tan extensa como interesante, incluye composiciones para flauta dulce como *K* (1997) para flautas dulces y cinta magnetofónica, *Assonances* (1989) para flauta dulce y guitarra, y *K-AK* (1987) para cuarteto de flautas dulces.

El libro es un encargo del Conservatorio de Juvisy realizado en 1994. Se titula *Assemblages 4 (10 pièces faciles pour flûte(s) à bec)* y consta de 10 piezas cortas (la más larga dura 2'15''). Son piezas para flauta sola, dúos, tríos y conjunto, que tratan gestos propios de la música del siglo XX: multifónicos, *glissandi*, *frullatti*, afinaciones de 1/4 de tono, flauta y voz, dos flautas tocadas a la vez.

En la primera página hay unas indicaciones generales sobre las digitaciones, alteraciones y maneras de tocar que utiliza Giner a lo largo del libro. Y en la segunda, las indicaciones específicas para las piezas que requieren una explicación adicional. Estas indicaciones son tan claras que, aunque el alumno no se haya enfrentado nunca a una partitura de estas características, consigue leerla por sí solo y se sorprende produciendo sonidos que nunca hubiera imaginado que pudieran surgir de su instrumento.

Lo que el compositor plantea en estas piezas en realidad son verdaderos ejercicios de articulación, afinación, ritmo, etc., que muestran un conocimiento profundo del instrumento por parte de Giner, lo cual las hace muy flautísticas e interpretables sin necesidad de tener un nivel muy alto. Por lo tanto, tenemos un tipo de estudio que nos sirve para el trabajo técnico y como repertorio de audición, ya que las ideas musicales que propone, si bien son sencillas, son dignas de ser escuchadas por su interés.

Me parece un libro interesante para trabajar en el Primer Ciclo de Grado Medio, tanto por las cuestiones técnicas y musicales que plantea como por el hecho de que utiliza las flautas más pequeñas (soprano y alto).

Creo que podemos sentirnos muy satisfechos de que un compositor de la talla de Giner haya compuesto estas obras para nuestro instrumento. A ver si este encargo sirve de precedente para que las instituciones se animen a encargar obras para flauta a buenos compositores. Nos interesa ampliar el repertorio, pero siempre que se trate de piezas de calidad.

Podréis encontrar este libro en las tiendas que distribuyen partituras de la editorial Durand, o en la misma editorial: DURAND Éditions Musicales, 215, rue du Fauburg Saint Honoré - 75008 París.— MARÍA JESÚS UDINA

Lambranzi, Gregorio, *Tänze für Sopranblockflöte* «Neue und Curieuse Theatralische Tanz-Schul» Nürnberg 1716. Flauta soprano sola. Edición Heinrichshofen Nº 2339. Revisión, Manfred H. Harras.

Como reza el título de la obra, la «Nueva y curiosa Escuela Teatral de Danza», publicada en 1716 en Nürnberg, es una obra destinada al aprendizaje de variados tipos de danza en boga durante el período barroco. Además de la novedad que se supone representó la obra en su día, es curiosa porque se vale para su cometido de unas piezas cortas que sirven de ejemplo a cada danza, de una explicación escrita y de una ilustración en forma de grabados, tan claros como encantadores, debidos al talento del grabador Johann Georg Puschner (1680-1749). Si se me permite la ironía en la comparación, es lo más cercano a un método actual, con su cuaderno y su video.

La obra representa una fuente de gran interés para la historia del ballet a comienzos del siglo XVIII. Frente a los autores de danzas en torno a 1700 que se refieren principalmente al ballet de la corte, la presente publicación alude a la danza burguesa de teatro con toda su variedad temática. Los maestros de danza y bailarines eran los destinatarios del método, que también debió ser útil a bailarines aficionados y, afortunadamente para nosotros, flautistas y melómanos del siglo XX si tenemos la natural curiosidad de conocer algunos pasos de danza de una época tan fecunda para la literatura de la flauta dulce.

Si Puschner era un conocido grabador natural de Nürnberg, nada se sabe de la vida de Lambranzi. De su retrato, publicado en la contraportada, deducimos tan solo que era veneciano. Al

margen de su indudable interés coreográfico, las breves piezas que integran el trabajo muestran una buena dosis de inventiva y una agradable inspiración. Su dificultad razonable las hace aptas para cursos de iniciación a nuestro instrumento en los que a menudo echamos en falta un repertorio interesante y sencillo para la flauta soprano. No solamente son interesantes técnicamente sino que por su propia esencia de música de danza ayudarán a desarrollar la musicalidad de los estudiantes a la vez que constituyen una excelente iniciación estilística.— ANTONIO ARIAS-GAGO DEL MOLINO

Maute, Mattias, *Ciacona* para tres flautas dulces (T-B-B). Moeck Nr. 1572. 10 (x3) pp.

Matthias Maute es un joven intérprete, merecedor del primer premio en el Festival de Brujas y actualmente miembro del TRIO PASSAGIO, y compositor para flauta dulce. Algunas de sus obras han sido ya publicadas por distintas editoriales y otras muchas pueden ser oídas en su CD «Les Barricades» (SACD 9008-3).

Como el resto de sus obras, esta *Ciacona* se mantiene en un lenguaje *tradicional* en cuanto al uso técnico de la flauta. Sin embrago, Maute posee la admirable capacidad como compositor de utilizar y fundir sabiamente los distintos estilos armónicos y melódicos.

En esta pieza utiliza algunas referencias al lenguaje del s. XVII, especialmente en el aspecto formal: chacona sobre un esquema de ocho compases. Con melodías de carácter cromático, el autor construye una primera parte en la que aumenta progresivamente el protagonismo de la flauta tenor; finalmente ésta toca un *solo* en estilo *jazz* (que Maute acostumbra a usar en muchas de sus obras) sobre un *ground-bass* tocado por las dos flautas bajo, en el más puro estilo barroco.

La edición de Moeck es excelente en todos sus aspectos (papel, impresión, etc.), y consta de tres copias de la partitura general, impresas en hojas sueltas para facilitar el paso de páginas.— BÁRBARA SELA ANDRÉS

Mozart, Wolfgang Amadeus, *Duette für Altblockflöten*. Arreglos Werken/Cassignol, Wilhelmshaven y Locarno, Heinrichshofen, 1996. 24 pp.

La partitura contiene siete piezas arregladas para dos flautas contralto pertenecientes a cinco obras de Mozart: 1. Romanza («Eine Kleine Nachtmusik» KV 525); 2. Ave verum corpus KV 618; 3., 4. y 5., dueto, aria y marcha («Die Zauberflöte» KV 620); 6. Alleluja («Exsultate, jubilate» KV 165); 7. Rondó del Concierto para oboe y orquesta KV 314.

La nº 1 contiene un exceso de la articulación *legato*, lo que la hace antinatural para la flauta dulce, además de contener un extraño cambio a 3/2 en el compás 27 (para evitar un pasaje grave que no se podría hacer) así como la escritura incorrecta de un grupeto en notación real del compás 47. La nº 2 sigue presentando demasiadas ligaduras aunque se presenta algo más natural.

Las nºs 3, 4 y 5, por su carácter popular, son un buen reclamo musical, sobre todo para los niños. La nº 3 es más complicada por el uso del compás de 6/8 y las consiguientes figuraciones en semicorcheas, mientras que las nºs 4 y 5 son de una gran claridad y facilidad.

Las nºs 6 y 7 son, sin duda, las más difíciles y, a mi juicio, inapropiadas a la flauta dulce, pues teniendo un panorama musical tan amplio donde elegir no parece que estas dos piezas del repertorio mozartiano sean las más adecuadas para un arreglo de este tipo.

En cuanto a la dificultad, se encuadrarían en un nivel elemental/elemental avanzado, a excepción sobre todo de la última cuya dificultad es como mínimo media. En general, decir que las adaptaciones armónicas y tímbricas son muy correctas, al igual que la edición de la partitura, cuidada en detalles como la numeración de compases o en general la claridad y que únicamente plantea el problema del paso de página en las dos últimas obras. Puesto que todos sabemos que Mozart no escribió para flauta dulce, es ésta una buena forma de que los alumnos/as se acerquen a una música y a un repertorio tan extraordinario.— JOSÉ RAMÓN HERNÁNDEZ BELLIDO

Röhrig, Karin, *Pentatonisches Musizieren Melodien und Anregungen zum freien Espiel*. Edition Moeck Nr. 2134, 1997, 42pp.

Se trata de un libro con 68 melodias en escala pentatónica para flauta soprano. Están pensadas para una flauta preparada que siempre produce una escala pentatónica al ir levantando dedos progresivamente. El sistema es sencillo: lo que serían los agujeros 2 y 6 en una flauta convencional están tapados permanentemente, con lo que las notas que se pueden producir son: do, re, fa, sol, la, do'y re'. Imagino que han partido de una flauta de digitación alemana, porque si hacemos esto en una flauta de digitación barroca, el fa queda un pelín alto al estar abierto el agujero 7. La flauta en cuestión lleva la marca Moeck y puede ser toda de madera o con la cabeza de plástico y el cuerpo de madera. Se construye una fácilmente tapando esos agujeros con celo en una flauta de digitación alemana. Una parte de las melodías (las primeras) ha sido compuesta probablemente para el libro. Unas cuantas por la autora y el resto por autores diversos. Otra parte son melodias populares húngaras, escocesas e irlandesas. Son, desde mi punto de vista, más bonitas que las anteriores. Y el resto de las melodías son de *gospel*, probablemente las más bonitas.

El libro debe estar pensado para niños principiantes, como introducción a la flauta, pero yo creo que tiene tres pegas importantes. Una, prepara hacia la digitación alemana. Dos, no utiliza todos los dedos que se utilizarán luego con una flauta de verdad. Tres, la escala pentatónica me parece un poco distante del mundo musical español. Hay pocas canciones populares españolas que sean pentatónicas. ¿Hay alguna?

Todas las canciones con texto lo llevan debajo (en alemán) excepto los *gospel* que lo llevan en el original (en inglés). La edición está muy cuidada, el papel y la impresión son buenos, así como la presentación, pensada para niños pequeños pero sin llegar a ser ñoña. El libro puede servir a un maestro o profesor de flauta para sacar algún material utilizable en las clases. Como *libro de texto* me parece un poco reiterativo, además de los inconvenientes que he explicado antes.— JOAN MIRÓ MOÍNA

Erwin Schaller, *Dorischer Osterjubel für 2 Blockflöten (Melodieinstrumente) und Gitarre*. Partitura y particellas. Ed. Doblinger, D.18340. ISMN M-012-18340-2.

Nos encontramos dos *handicaps* en esta obra de Schaller: es demasiado corta (un solo movimiento de 2'30" segundo arriba segundo abajo) y de combinación muy poco habitual. En su favor podemos decir que es bastante asequible en cuanto a su dificultad, y que Doblinger nos garantiza una edición clara y con música de calidad. Señalar, por último, que los comentarios sobre la obra y la vida del compositor deberían estar en otro idioma (español, por ejemplo) aparte del alemán.— JOAQUÍN HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

Teschner, Hans Joachim (1945), *Tin Whistle Tune* para flauta soprano y guitarra. Ed. Moeck ZfS 695/696

En la colección Zeitschrift für Spielmusik que Moeck edita desde 1932, surgen, con la referencia de catálogo arriba mencionada, cinco pequeñas piezas originales para la combinación de flauta soprano-guitarra, editadas en 1997.

Es un interesante añadido a la literatura existente para los dos instrumentos. Las piezas son relativamente accesibles, con un nivel de dificultad próximo al 3er grado, en lo que a la flauta se refiere, (en un curso no superior, de 1er a 8º año).

Dos de las piezas revelan una posible inspiración extramusical española expresa en los propios títulos: *Bolero* es el segundo número del conjunto, escrito en compás ternario simple, con dos partes distintas, la primera en La mayor y la segunda en Re menor, asegurando la guitarra una pequeño puente entre las dos secciones; la tesitura de la flauta soprano se sitúa en esta composición entre el Mi'' (en la primera octava) y el La'''; la pieza tiene 43 compases; se debe prestar atención al mordente superior si'' / do#''' ya en el compás 5. *Arena* es el último número del conjunto, con dos secciones en movimiento rápido en el tono central de Do mayor, a las que sigue una sección conclusiva lenta con algunos pasajes modulatorios. Escrito en compás cuaternario simple, la tesitura de la flauta soprano va de Re'' a La'''.

Los otros números son *Tin Whistle Tune*, en compás binario compuesto, probablemente el fragmento más atractivo de esta colección, en el tono de Sol mayor. *Dumba Dumba*, con algunos contratiempos en la parte de flauta, presenta dos secciones y una coda; al final de la 1ª sección surgen algunos sonidos armónicos en la parte de la guitarra, al igual que al final de la coda; y *Cloudy Days*, en compás cuaternario simple, con algunos tresillos en negras.

El autor señala indicaciones metronómicas en todas las piezas, que a mi modo de ver podrían ser presentadas en estilo suite en audiciones escolares, eventualmente sustituyendo la flauta soprano por una flauta tenor, que tiene, como se sabe, una sonoridad que combina muy bien con la de la guitarra.

La presentación es muy buena, sin el inconveniente de tener que pasar páginas en una misma pieza. Habría sido preferible, sin embargo, numerar compases, para facilitar la práctica musical de conjunto. Hans Joachim Teschner publicó anteriormente, entre otras obras y también en la casa Moeck, dos arreglos de piezas tradicionales para cuarteto de flautas (SATB).— FRANCISCO ROSADO

Valentine, Robert, *2 Sonaten* Op. II nº 7 y Op V nº 4 para flauta y b.c. Edición a cargo de H. Ruf. Heinrichshoffen's Verlag N 2353

Estas dos sonatas se inscriben en el vasto repertorio para flauta alto en fa y bajo continuo publicado en el período barroco tardío. La *Sonata opus II nº 7 en Mi menor* está estructurada en la secuencia habitual de las sonatas «da chiesa» de esa época, en cuatro movimientos distintos (lento, rápido, lento, rápido), terminado con una giga en compás cuaternario compuesto. Se sabe que fue impresa en Roma en 1708, en una colección en cuya portada se puede leer al principio: *SONATE / DI / FLAVTO A SOLO / Col Basso per il Cimbalo, ó Violone...*, lo que me lleva a decir que se trata de una sonata original para flauta de pico, ya que la designación *flauto* en Italia a comienzos del siglo XVIII significaba generalmente el instrumento que en la España de hoy se designa como 'flauta de pico'. El título de la colección me lleva también a pensar en la hipótesis de una interpretación a dúo —flauta y violone (cello, viola *da gamba*)— además de la hipótesis común — flauta y clave con eventual duplicación de la melodía ejecutada por la mano izquierda del teclista (por fagot, viola *da*

Ronald Wick

MAKER OF HISTORICAL RECORDERS AND FLUTES

Since 1988

All instruments traditionally handmade with the finest woods available.
Professional quality at very reasonable prices.
Fully guaranteed for 2 years, or 5 years for special orders.
Please ask for our free catalogues of recorders or baroque flutes.
Some instruments available for immediate delivery.
Come and see us at major exhibitions in Europe, or contact us:
Nieuwstraat 156
NL 5021 WX **Tilburg**
HOLLAND
Tel/fax : +31 - 13 - 54 37 184
E-mail : Ronald.Wick@giga.iaf.nl.
For quick downloading of pricelists etc. contact our BBS at +31-13-54 37 184,,,,3 ANSI-8N1 (20-2 CET)

gamba o cello)—. Sin embargo, ni el autor ni el editor del siglo XVII iban, ciertamente, a despreciar otras hipótesis de realización con instrumentos de la época de acuerdo a las diversas circunstancias que se produjesen.

La *Sonata opus V nº 4 en Re Mayor*, para *FLAUTO SOLO COL BASSO* también editada en Roma y dedicada al «Caualier Tomasso», presenta los cuatro habituales movimientos de la sonata de iglesia (lento, rápido, lento, rápido), ampliados con una gavota con 3 variaciones, con dos secciones de ocho compases cada una, sacada de un manuscrito francés que perteneció a Jacques Martin Hotteterre «Le Romain». El adagio inicial revela una ornamentación elaborada en estilo italiano escrita por el propio autor.

Es una edición cuidada, con una eficaz realización del bajo continuo a cargo de Hugo Ruf. No hay vueltas de página incómodas y además de la partitura se suministran dos partes melódicas: una para flauta y otra para cello. En un pequeño prefacio, Ruf anticipa algunos datos sobre el autor y las piezas: «Robert Valentine (1674?-ca.1735)- compositor de origen inglés que parece que pasó la mayor parte de su vida en Italia donde disfrutó de algún éxito. Publicó muchas obras para «flauto» (instrumento que él mismo tocaba), como para otros instrumentos: algunos conciertos, duetos y un número considerable de sonatas a solo y triosonatas».— FRANCISCO ROSADO

Catchy tunes. For all instruments. *Extract from Gerald Schwertberger's realbook.* Partitura con cifrado moderno, más sugerencias para el acompañamiento rítmico, tabla de acordes para el cifrado y CD de acompañamiento. Versión para instrumentos en do. Ed. Doblinger, TM103.

Edición de *clásicos de siempre* (o sea, piezas melódico-pop tales como *Banana Tropicana*, *This is my blues*, *Rumba Romantica*, y lindezas semejantes propias del banco de canciones del Casiotone), para toda la familia. Sus veinte piezas, tocables con cualquier instrumento (*incluso* flautas dulces), improvisando o no, con acompañamiento en vivo o con su CD *karaoke* incluido, son muy apropiadas para jóvenes con alma de abuelo o profesionales de la boda y el bautizo. También incluye una útil tabla de acordes para descifrar el cifrado.

Las piezas son -en general- fáciles de tocar, y las más *jazzeras* tienen su punto, lo cual puede hacerlas interesantes para la enseñanza. Contiene un *potpurrí clásico (Adagio* de Albinoni...). No apto para wagnerianos, palestrinianos y otras almas sensibles.— JUAN RAMÓN LARA

Norwegische Tänze, *für drei altblockflöten (SAA).* Arreglos Peter Heilbut, Wilhelmshaven y Locarno, Heinrichshofen, 1996. 24 pp.

Se trata de 14 danzas noruegas de carácter popular arregladas para una flauta soprano y dos contraltos. Todas presentan un carácter marcadamente rítmico, con uso frecuente de articulaciones *staccato* y figuraciones rítmicas en semicorcheas y corchea y dos semicorcheas. A excepción de las nº 1 en 3/8, nº 6 en 6/8 y nº 13, mezcla de 2/8, 3/8 y 4/8, todas las demás están en 2/4, 3/4 o 4/4. Son interesantes los acentos en partes débiles de algunos de sus fragmentos. En cuanto a los *tempi*, todas tienen un carácter moderado y bien rítmico. A excepción del uso, en las nºs 3 y 9, de mordentes y en general del tresillo en algunas de ellas, no presentan medidas irregulares ni complicadas, lo que facilita enormemente su lectura y nos permite encuadrarla dentro de un nivel elemental en cuanto a dificultad se refiere, a excepción de la nº 13 que presenta algunas dificultades añadidas, sobre todo de carácter rítmico.

En lo que respecta a la edición, decir que es de una gran corrección, pues es clara y están cuidados detalles como la numeración de compases, o la presentación en la partitura de cada una de las danzas de articulaciones opcionales. Puede ser de gran utilidad en el Grado Elemental, pues además de su claridad y relativa facilidad, el contenido musical es muy interesante y atractivo, sobre todo para los niños.— José Ramón Hernández Bellido

DISCOS

PICTURED AIR. Contemporary quartets. Chiel Meijering (1954): *Een paard met vijf poten* y *Sitting Ducks*; Peter-Jan Wagemans (1952): *Kwartet;* Dick Koomans (1957): *The Jogger*; Karel van Steenhoven (1958): *La Chanteuse et le Bois Sauvage*; Christan Keuris (1946-1996): *Passeggiate*; Bart de Kemp (1954): *Lieto.* Amsterdam Loeki Stardust Quartet (D. Brüggen, B. Driever, P. Leenhouts, K. van Steenhoven). Channel Classics. CCS 8996. 1995-1996.

El ALSQ ha tomado la iniciativa de conformar un repertorio de calidad para el cuarteto de flautas. Siguiendo los pasos adecuados (trabajo conjunto con los compositores, interpretación de las obras en concierto durante mucho tiempo antes de grabarlas) ha logrado un registro ejemplar.

El disco (brevemente reseñado en el número anterior de la revista) contiene obras de importantes compositores holandeses actuales y suma el atractivo de reflejar algunas de las corrientes que han cruzado en paralelo la música de nuestro siglo, adaptando exitosamente su estilo a una formación novedosa para la música contemporánea. En efecto, si, visto desde nuestra perspectiva, hay algo que caracterice la música del siglo XX es la diversidad de lenguajes que han interactuado y conservado su vigencia durante décadas: pensemos en estilos tan diferentes como los de Varèse, Reich, Joplin, Messiaen o Schönberg; algo de cada uno de ellos hay en esta grabación.

Tiene este disco una cierta simetría en su orden de obras. Se abre y cierra con composiciones de Chiel Meijering, al que gusta ver a los músicos "bañados en sudor y echando espuma por la boca", según sus propias palabras. Seguramente sus obras deben ser aún más impactantes en vivo que en disco. Juega con el ritmo y con la propia materia sonora, trabajada haciendo uso de todos los recursos tímbricos del instrumento (*frullatto*, trémolos, *flattement*, registros extremos...). El resultado es una gama muy variada

Añadidos al *Directorio de Flautistas Españoles*. Los datos nuevos o alterados sobre el directorio anterior van en cursiva

Aguilar Sánchez, Eva; *Estudiante (Cons. Sevilla)*
Andreu, Alex; *Casa Martinlodi. Arbonies. 31454 Navarra; 948-398133; Estudiante (Cons. Pamplona); Título de Profesor*
Antich i Albuixech, David; *96-2481207*; 96-1751870 *y fax*
Borderia Vaño, Fernando; *c/ Juan Carlos I, 2. Benicarlo. 12580 Castellón; fer@dragonet.es*
Dujan Vasilcouschi, Liliana; *lilseb@arrakis.es*
Fernández Romera, Francisco José; *Paseo Marítimo, 26, 5ºC. 11011 Cádiz; Estudiante (Cons. Cádiz)*
Francés, Pablo A.; *c/ Esquivila, 4. 18008 Granada; Estudiante (Cons. Cádiz)*
García Pulido, José Manuel; *c/ Cartabón, 1-A, 4ºD. Pto. Real. 11510 Cádiz; Estudiante (Cons. Cádiz)*
González Castaño, Belén *; c/ Jesús del Valle, 12, 1º D. 28004 Madrid; 91-5213244; y fax; Tít. de P. Superior, Tít. de P. de Piano*
Hernández Bellido, José Ramón; *Puertas del Sur, c/ Historiador Trillo Borbón, bloque E, 2ºB.* Jerez de la Frontera 14408 Cádiz; *956-144524 y fax*
Mantovani Tremolada, Marco; *Plegadero Bajo, 8. 18009 Granada*
Mier-Terán, Juan José; *Plaza Madre de Dios, 14 1ºA-D. Jerez de la Frontera. 11401 Cádiz; 956-344371; Aficionado*
Miró Moína, Joan; *c/ San Vicente de Paúl 5, 4º izq. 50001 Zaragoza; 976-399143*
Oliva Guerrero, Mª del Rosario; *c/ Ciudad de Santander, 9, 4ºE. 11007 Cádiz; Estudiante (Cons. Cádiz)*
Paz Sánchez-Cuenca, Fernando; *c/ San Antón, 15, 3º izq. San Lorenzo de El Escorial. 28200 Madrid. 91-8908124*
Román García, Sara; *Urb. Blegamar, Edif. Barlovento, 7ºB. Valdelagrana. Pto. de Santa María 11500 Cádiz; Estudiante (Cons. Cádiz)*
Salas Cabello, Teresa; *Residencial Odisea, 150. 41020 Sevilla; Estudiante (Cons. Sevilla)*
Sela Andrés, Bárbara; *barsean@arrakis.es*
Vives i Bellalta, Joan; *jrio@pie.xtec.es / jvives.m@catradio.es (trabajo)*

de texturas y masas tímbricas y, en ocasiones, momentos muy tensos, casi violentos, que -insistimos- deben tener más fuerza aún en directo. En suma, lo que se espera de una música *de vanguardia*. Tal vez sólo se eche en falta algo más de continuidad formal: los episodios, cada cual diferente, se suceden sin enlace ni parentesco; una opción, por otro lado, muy respetable.

Bastante emparentadas están también la segunda y la penúltima piezas del CD. En efecto, P.-J. Wagemans escribió su *Kwartet* al trabajar con su discípulo Bart de Kemp cuando éste componía *Lieto* por encargo del ALSQ. *Kwartet* es una de las obras más atractivas del disco. Dividida en tres secciones, en la primera tres flautas agudas tejen un contrapunto hiperpolifónico y alucinatorio (que recuerda lejanamente a un motete medieval) sobre el pulso marcado por un piano de juguete, con interrupciones episódicas de ese contrapunto que introducen conducciones melódicas paralelas, homofónicas. El efecto armónico es de una "atonalidad modal", un tanto *à la Messiaen* (a salvo de un análisis de la partitura) que curiosamente recuerda a la vez a sonidos electrónicos. La segunda sección es similar, pero con la cuarta flauta haciendo de metrónomo en lugar del pianillo. Finalmente, una larga serie de acordes rápidos con notas repetidas en las cuatro flautas (en un estilo cercano a lo *minimal*) va descendiendo hasta detenerse de repente.

Lieto nos trae un ambiente semejante (atonal pues) pero algo más agitado. Empieza de nuevo sobre una nota estática, esta vez mantenida -aunque cambiando de flauta-, y rodeada de líneas melódicas angulosas, llenas de saltos y articulaciones ásperas. Estas melodías retornan al final, tras una original sección central, escrita *a dos* pero doblando octavas y en notas largas, con un sonido espeso y sensual.

La pieza central (*La Chanteuse et le Bois Sauvage*, esto es, *La Cantante y el Bosque Salvaje*) es obra de K. van Steenhoven, uno de los miembros del cuarteto. Su título refleja la alternancia e interacción entre secciones cercanas a lo *cantabile* y otras llenas de notas breves, silbidos, *sputatti* y otras formas de agitación flautística.

Flanquean esta obra las dos más emparentadas con las tradiciones popular y clásica del siglo, y las únicas obras no atonales del compacto. Tristan Keuris, fallecido hace apenas un año, era uno de los compositores más prestigiosos de Holanda y sus obras están en el repertorio de orquestas como la del Concertgebow de Amsterdam. Encuadrado por la crítica en la *generación neorromántica* holandesa, su *Passeggiate* se encuentra en el umbral del atonalismo, sin llegar a traspasarlo, y emparenta con el lenguaje postwagneriano de la Escuela de Viena. Es ésta la más *clásica* de las obras del disco en cuanto desarrolla a lo largo de toda ella un solo tema (formado a su vez a partir de un solo motivo), cromático y descendente, que genera los diez minutos continuados que viene a durar la obra, seductora, formalmente muy sólida y sabiamente escrita para mantener despierta la atención del oyente.

Por último, la tercera pieza, *The Jogger*, de Dick Koomans, nos asoma a la música popular, dejando ver el influjo del jazz de principios de siglo con sus ritmos regulares pero sincopados, y con alguna sorpresa infiltrada. Nos recuerda a las obras más *golfas* del disco de propinas del cuarteto (*Extra Time*) y aligera el disco, lo que siempre se agradece.

De la interpretación poco se puede decir, sino que parece que estas obras no se pudieran tocar de otra forma. El trabajo continuado con ellas ha hecho que hasta las más difíciles (algunas no parecen en absoluto fáciles de conjuntar) fluyan con total naturalidad y sabiendo siempre qué se quiere decir en cada compás. Y el gran mérito del disco (de compositores e intérpretes) es que el cuarteto de flautas dulces encuentre un lenguaje propio, múltiple en estilos pero siempre adecuado a su naturaleza, sea utilizando recursos extremos (como Meijering) o sonidos convencionales, con flautas graves, agudas, o deslizándose entre los registros (como Keuris), y sin que reparemos nunca en esas *limitaciones del instrumento* de las que tanto se habla pero de las que, cuando el ALSQ toca esta música, nunca nos acordamos. Esta grabación debe servir como modelo de cómo tocar música actual con nuestras flautas, qué se puede escribir para ellas y cómo trabajar estas obras. Y que sean muchas más.— JUAN RAMÓN LARA GARCÍA

VENDO FLAUTA TRAVESERA BARROCA
madera de boj, modelo G.A. Rottenburgh
2 cuerpos 415 & 417,5
Allain Polak 1995
130.000 ptas
Tel. (91) 890.81.24

VENDO FLAUTA de PICO ALTO EN FA
madera de boj, modelo J. Denner, La 415
Kanji & Sorel 1993
175.000 ptas.
Tel. (91) 890.81.24

EL TEMA

El tema de octubre de 1997:

¿Es la flauta de pico «la del colegio»?

Esta pregunta tiene una respuesta fácil: depende de dónde la toques. Cuando yo voy al colegio o al instituto, los chicos llevan un instrumento con siete agujeros delante y otro detrás, y que tiene una embocadura y un canal de aire... Y cuando voy al conservatorio o al auditorio veo lo mismo. De acuerdo que en la mayor parte de los casos la flauta no les sirve a los muchachos mas que para pegarse con ella en la cabeza, pero a veces, cuando he visto a alguno de ellos que cuidadosamente la guarda y se interesa por la clase de música, me alegro muchísimo. Seguro que muchos de los alumnos pueden aprender a disfrutar oyendo y tocando aunque no estudien en un conservatorio, y que lo hagan con el instrumento que más quiero es para mí motivo de orgullo. Aunque el que tengan estos chavales cueste trescientas pesetas. A fin de cuentas, lo importante es divertirse con la música, gozar de lo que nos ofrece, cada uno en la medida de sus gustos y posibilidades. Y sé por experiencia que algunos de estos niños lo hacen...— MARÍA MARTÍNEZ AYERZA

Sí. Y no. A eso le llamo yo tener las ideas claras. Lo mejor será ver por qué sí y en qué sentido no. Es la flauta del colegio. Para qué nos vamos a engañar. Tiene los mismos agujeros, se sopla igual, el sonido es idéntico... Lo único que cambia es eso denominado *digitación*. Sin embargo, no es la flauta del colegio. La del colegio es una herramienta musical para niños, un instrumento *fácil*, *pedagógico*, etc., y todo buen flautista sabe que la flauta (de pico) es un instrumento *serio*. ¿Por qué parece darnos vergüenza la identificación entre ambos instrumentos? ¿Es acaso el fin con el que se utiliza la flauta lo que la dignifica? ¿Qué pasaría si en el colegio se enseñase a tocar el piano? ¿Habría un piano *de colegio* y otro *profesional*?— JAVIER SANTOS HERNÁNDEZ

No, no, y mil veces no. Es como comparar un solomillo con una hamburguesa rancia. ¿Podemos comparar la canción *Din-Don, Din-Don-Dan* con la parte de flautas del *Actus Tragicus* de Bach?, ¿es posible no tirar a la basura el engendro que nos han hecho comprar en el colegio un vez que hemos adquirido nuestra primera flauta barroca?, ¿suena, no ya igual sino parecido, un cuarteto de flautas barrocas con uno del colegio? Algún listillo os dirá que si en esencia el instrumento..., que si la flauta del colegio es una variante de la flauta barroca..., que entonces las flautas renacentistas no son tampoco flautas de pico..., pura demagogia. ¿Cómo va a ser la flauta de pico la del colegio con unas circunstancias tan contrarias en cada caso?— SANDOKÁN

Decididamente, sí. Creo que entre una Hohner de plástico y una copia de Bressan hecha por Frederick Morgan hay —aparte de la diferencia entre la digitación alemana y la barroca— la misma diferencia que entre una Cóndor y una Muramatsu, o que entre un Cherny y un Steinway: la diferencia de calidad es abismal, pero el instrumento, no nos engañemos, es el mismo. Los flautistas que, después de hacer maravillas en un concierto, responden al escolar de turno que su instrumento es «muy diferente al que tú tocas» no hacen más que truncar la ilusión del pobre diablo, que seguirá pensando que con su Hohner no se puede tocar más que *Campanita del lugar* o, todo lo más, el himno del Madrid o el del Barça. Y así no avanzaremos nunca: la flauta en primaria y secundaria seguirá siendo esa bazofia que tanto asco da a los flautistas sensibles. ¿Se imaginan utedes a Krystian Zimerman respondiendo a un alumno de preparatorio de piano que el Steinway que lleva en su *jet* pertenece a otra especie animal que el Cherny que sus padres tienen en el piso de Móstoles? ¿Se imaginan contestándole que lo que él tiene *no es un piano*? ¿A que no? Es más, lo más seguro es que ningún alumno de piano plantee a ningún pianista esa pregunta, tal vez porque los grandes pianistas nunca se han escandalizado por el hecho indubitable de que los pianistas principiantes destrozan a Bach o a Schumann en sus humildes pianos verticales.— JOSÉ DEL RINCÓN RUBIO

El tema del próximo número será:

Flautas artesanales: ¿valen lo que nos cuestan?

(Enviad vuestras respuestas a la revista)

Noticia biográfica de los autores de este número

Joan Izquierdo. Nacido en Barcelona en 1966, finaliza los estudios de flauta dulce en su ciudad natal en 1988. Estudia en el Sweelinck Conservatorium de Amsterdam con Walter van Hauwe, donde obtiene el diploma de Profesor Superior (DM) en 1993 y el de Solista (UM) en 1994. Premiado en el CONCURSO PERMANENTE DE JÓVENES INTÉRPRETES 1991 de Juventudes Musicales de España. Forma parte de diversos conjunto de cámara con los que aborda repertorios y estilos muy diversos participando, desde la MUESTRA NACIONAL DE MÚSICA DE CÁMARA 1990 del Instituto de la Juventud y los ciclos de conciertos de JUVENTUDES MUSICALES, en eventos como el FESTIVAL INTERNACIONAL CERVANTINO (México), el FESTIVAL DE MÚSICA DEL SEGLE XX (Barcelona), PUNTO DE ENCUENTRO de la AMEE, el XVIII FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA de la Fundación "la Caixa" (Barcelona), AUJORD'HUI MUSIQUES (Perpignan), FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA (Torroella). En el campo docente, ha impartido clases magistrales en los conservatorios de Salamanca y Malmö, es profesor de flauta dulce de la Escola Municipal de Música de Molins de Rei y coautor, junto con Rosa María Montserrat y Rafael Jiménez, de los libros de flauta dulces de la editorial Barcanova.

Luca de Paolis. Habiendo obtenido las máximas calificaciones en Musicología, se especializa en el Istituto di Paleografia Musicale Rinascimentale, en Roma (Italia). Toca la flauta barroca y se dedica a la reproducción y restauración de flautas dulces históricas. Ha tenido a su cargo la reproducción anastática del tratado la *Fontegara* de S. Ganassi, S.I.F.D., 1991, y es autor, junto con Kees Boeke, del tercer volumen de las transcripciones del *Baldwine M.S.*, Garamond, 1995. Es profesor de Educación Musical.

Antonio Torralba toca la flauta en el GRUPO CINCO SIGLOS. Es Profesor de Música en el I.E.S. "Ángel de Saavedra" de Córdoba. Fue codirector de la revista MUSICA ANTIQUA (1986-1987) y miembro del TRÍO BARROCO SELMA Y SALAVERDE (1982-1988).

REVISTA DE FLAUTA DE PICO
MATERIAL ESPECIAL POR ENCARGO

Partituras

- FRANCESCO BARSANTI, *Concerto en Sol M.* Op. 3 nº 4 para cuarteto de flautas dulces, clave obligado y b.c. Transcripción de Joaquín Hernández Rodríguez. Partitura (13 pp.) y material. Precio: 300 ptas.
- ALONSO SALAS, *Hoquetus bien temperado* y *Secuentia* para cuarteto de flautas. Partitura (5 pp.). Precio: 100 ptas.
- ANTONIO VIVALDI, 'Allegro' del *Concerto en Re m.* Op. 3 nº 11 de "L'Estro Armonico" para flauta dulce alto y clave obligado. Transcripción de Joaquín Hernández Rodríguez. Partitura (5 pp.) y partes de flauta y b.c. Precio: 150 ptas.
- MARIANO MARTÍN, *Preludio y Canzona "La Alitxu"*, para flauta dulce y violonchelo. Partitura (2 pp.) Precio: 50 ptas.
- ANÓN., *Estampie 'Tre fontane'* para flauta sola. Transcripción de Ernesto Schmied Scoop. Partitura (3 pp.). Precio: 50 ptas.

Textos

- BÁRBARA SELA ANDRÉS y GUILLERMO PEÑALVER SARAZIN, *Fabricantes de flautas de pico*. Artículo introductorio y lista de más de 280 fabricantes del siglo XX. Contiene las direcciones y resumen de los respectivos catálogos. Encuadernado con gusanillo, cartón y acetato. Precio: 600 ptas.

Números atrasados (1 a 8)

Sevilla (sin envío postal)	= 400 ptas.
España	= 500 ptas.
Europa	= 600 ptas.
Resto del mundo (por superficie)	= 700 ptas.
Resto del mundo (por avión)	= 1000 ptas.

Tarifas de publicidad en la REVISTA DE FLAUTA DE PICO

contraportada	6000 Ptas.
página entera	4000 Ptas.
1/2 página	2800 Ptas.
1/4 de página	1400 Ptas.

REVISTA DE FLAUTA DE PICO

(la revista española de flauta dulce)

nº 10, enero de 1998

pág.

SUMARIO

2 Editorial

SOBRE LA OBRA PARA FLAUTA DULCE DE MARKUS ZAHNHAUSEN:

3 Entrevista con: MARKUS ZAHNHAUSEN

9 Obras para flauta dulce de M. Zahnhausen. Catálogo

Siete flautistas españoles comentan la obra de Zahnhausen:

10 *Klangreden*

10 *Lyrische Szenen*

11 *Lux Aeterna*

11 *Musica Inquieta*

15 *Flauto dolce solo*

15 *Römishe Skizzen*

16 *Jahreszeichen*

ARTÍCULOS:

17 ADRIAN BROWN, *Cuidado y mantenimiento de la flauta dulce. 2ª parte*

22 LUCA DE PAOLIS, *Introducción a la «Opera Intitulata Fontegara», Venecia, 1535, de Silvestro Ganassi dal Fontego (1492 - ?). 3ª parte*

NOTICIAS:

33 Conciertos / Cursos / Concursos / Partituras

RESEÑAS Y CRÍTICAS:

35 Revistas / Partituras / Discos / Televisión

VARIOS:

39 El tema de enero de 1998: "Flautas artesanales: ¿valen lo que nos cuestan?"

40 Noticia biográfica de los autores de este número

REVISTA DE FLAUTA DE PICO
nº 10, enero de 1998

Dirección y redacción:
Bárbara Sela Andrés y Guillermo Peñalver Sarazin

Colabora en la corrección de pruebas: Antonio Torralba Martínez

Colaboran también en este número: Pedro Bonet, Manuel Castellano Muñoz (M.C.M.), Juan Ramón Lara García, Anna Margules Rodríguez, Vicente Parrilla López, José del Rincón Rubio, Francisco Rosado, Francisco Javier Santos Hernández

Diseño de portada: José Ángel Sánchez, Osuna, 1995

La dirección de la revista no se hace responsable de las opiniones vertidas por los firmantes

Pedidos y suscripciones a nombre de: Bárbara Sela Andrés, Apdo. de Correos 10029, E-41002 Sevilla, España.
Fax: 34-(9)5-4225114.
E-mail: barsean@arrakis.es y gpenalver@zoom.es
http://www.zoom.es/~gpenalver

La REVISTA DE FLAUTA DE PICO se publica tres veces al año, en enero, mayo y octubre

PRECIOS

Sevilla (sin envío postal)
1 número= 400 ptas.
3 números= 1200 ptas.

España
1 número= 500 ptas.
3 números= 1500 ptas.

Europa
1 número= 600 ptas.
3 números= 1800 ptas.

Resto del mundo
1 número= 700 ptas. (por superficie)
1 número= 1000 ptas. (por avión)
3 números= 2100 ptas. (por superficie)
3 números= 3000 ptas. (por avión)

Ingresar (y enviar resguardo a la revista) a nombre de Bárbara Sela Andrés en la cc. nº 3000037241 de la Caja de Madrid (código de cuenta: 2038.9843.54.3000037241) o enviar un giro postal al mismo nombre y a la dirección antes citada.

Depósito legal: SE-707-96
ISSN: 1136-4475

EDITORIAL

Junto con este número de la Revista incluimos el nuevo directorio de flautistas de 1998. Damos las gracias a todos aquellos que nos habéis enviado modificaciones o añadidos.

Queremos insistir en la utilidad de este listado. Gracias a él, y como ya está ocurriendo, se pueden difundir entre los flautistas acontecimientos (cursos, conciertos, etc.) que la revista, por su espaciada periodicidad, no permite. Además, el directorio no pretende limitarse a los suscriptores de la Revista sino abarcar a la mayor cantidad posible de flautistas españoles o de habla hispana. Así, animamos a todos aquellos que quieran aparecer en él a enviarmos sus datos, estén interesados o no en recibir la Revista.

Reiteramos también nuestra oferta de enviar el listado, completo o parcial (por ciudades, por ocupaciones, etc.), y en el formato que le sea útil (etiquetas, como archivo informático, etc.), a todo aquél que lo solicite.

Esperamos que continúe y dé frutos la discusión sobre el nombre que debemos darle a nuestro instrumento en español. Así pues, os rogamos encarecidamente que no deis por terminada la polémica. Como se verá, en estas páginas gana de momento la opción de llamar *dulce* a la flauta, en razón, fundamentalmente, de la antigüedad de la denominación, pero recientemente nos ha llegado, verbalmente, *hélas*, la teoría de un colega que afirma que el término *flauta dulce* es el adecuado para denominar a nuestro instrumento en el siglo XVIII, pero que es un término incapaz de englobar a todas las variedades de flautas que hoy utilizamos y que se utilizaron antes de esa época. Obviamente ocurre lo mismo con otras palabras de uso común, pero, en el caso de la flauta, el hecho de haber sufrido esa larga interrupción en su uso quizá aconseje la adopción de un término nuevo capaz de englobar al instrumento en sus múltiples variedades, al modo de la palabra *Blockflute*, acuñada por el flautista holandés Walter van Hauwe.

Revista de flauta de pico

SE VENDE
Flauta sop. Rosenborg (ornamentación original), Ture Bergstrom, boj, La= 440
Totalmente nueva, sin rodar. Precio: 120.000.- ptas.
Contactar con: Antonio TORRALBA (Tfno.: 957-485795)

Traverso Rottenburgh, Rudolf Tutz, 1992, boj, La= 415
Precio: 1.200 florines (aprox. 96.000 ptas.)
Contactar con: Lisa KEATON
Obrechtstraat 206, 2517 VC Den Haag (Holanda)
Tfno.: 07-31-70-3645761

ENTREVISTA CON:

MARKUS ZAHNHAUSEN

"...soy un apasionado luchador por nuestro instrumento"

Markus Zahnhausen (Saarbrücken, 1965) es solista y compositor de rango internacional. Estudió flauta dulce en el Conservatorio «Richard Strauss» de Munich y musicología y lenguas eslavas en las universidades de Trier y Munich. Sus obras para flauta dulce han sido publicadas por Möseler y Doblinger. Es también periodista musical para la Academia de las Artes de la Radio de Baviera y trabaja como crítico musical para varias publicaciones internacionales del ramo. Aparte de enseñar flauta dulce en muchas *master-class*, talleres y seminarios, Zahnhausen interpreta tanto música contemporánea como antigua. Sus giras de conciertos y grabaciones para radio, televisión y discos, lo han llevado por toda Europa, incluyendo el Festival de Otoño de Moscú, Tartaria y la región de los Urales. Su lista de obras incluye música de cámara para y con flauta dulce, música para piano, obras corales y piezas para orquesta completa.

Markus Zahnhausen

Josep María Saperas (Bloc): **¿Te sitúas en alguna corriente o estilo de la música contemporánea? ¿Has obtenido inspiración de algún compositor o intérprete para tu música?**

Markus Zahnhausen: Uno de mis ideales como artista es siempre crear algo nuevo para traer un soplo de *aire fresco* a mis oyentes. Soy consciente, por supuesto, de la herencia clásica y esta consciencia hace especialmente difícil encontrar un lenguaje musical propio como compositor del s. xx. Pero siempre intento hallar aspectos nuevos para cada trabajo. Hay muchos compositores hoy en día que se repiten, o bien en estilo, o bien en forma o contenido. Para mí, eso no tiene nada que ver con la verdadera habilidad artística; y si miro atrás, a mis propias obras para flauta dulce, puedo ver, al menos, una riqueza de música muy variada pero personal e individual. No puedo decir que me sitúe en un estilo concreto, pero hay un *algo* que es característico de mi forma de hacer música, de pensar y de componer: es un tipo de lirismo específico o una forma contemporánea de *Klangrede*. Firmaría cada palabra de una corta afirmación que escribió el compositor polaco Witold Lutoslawski hace unos años. Dijo: "¡Querido joven compositor! Si me pidieras consejo, te diría esto: compón música que te gustaría oír, sin importarte si te traerá fama y dinero. Así podrás estar seguro de que ofreces a los otros algo en lo que crees, en otras palabras: les ofreces la verdad."

No me preocupo demasiado de las últimas tendencias de música de vanguardia que vienen de Amsterdam o de otros sitios, no me interesa utilizarlas para estar "de moda" o ser un compositor perteneciente a la corriente actual de música para flauta dulce. Siempre he ido por mi propio camino como compositor y como instrumentista, y mi público siempre lo ha apreciado. Admito sinceramente que algunos compositores y músicos --de ahora y del pasado- me han inspirado en mi forma de componer, de pensar y de hacer música; por ejemplo, podría nombrar a algunos

---

La REVISTA DE FLAUTA DE PICO quiere agradecer a Josep Mª Saperas su amabilidad al permitirnos publicar la traducción al español de esta entrevista.

También agradecemos a Markus Zahnhausen y a las editoriales Doblinger y Möseler el habernos enviado el material necesario -partituras y grabaciones- para realizar este monográfico.

Neue Blockflöten Bibliothek

edited by Markus Zahnhausen

The **Modern Recorder Library**, is intended to help lead the recorder out of its present isolation and to open up new horizons for it, particularly in chamber music settings with other instruments. Divided into four subareas and ranging from solo pieces to concertos with full orchestra, the series will represent the entire spectrum of music written for our instrument:

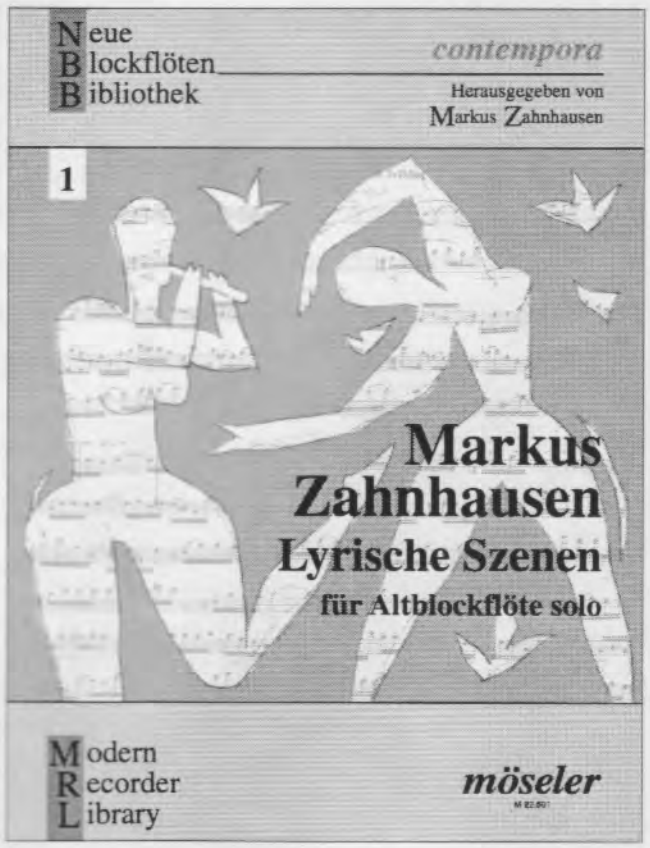
contempora Original works for and with recorder by renowned contemporary composers and promising young talents.

antiqua Scholarly performing editions of original works and artistically responsible arrangements of early music.

facile Editions designed to meet the special needs of music schools, with useful teaching material for various age groups: methods, études, playbooks.

jazz plus Recorder music straddling the boundary between art and popular music. Here original compositions by established jazz musicians rub shoulders with jazz-related recorder studies and arrangements of folk materials.

"Markus Zahnhausen's work both as a composer and as an editor of recorder music fulfils a long-time need for re-invention in that instrument's repertoire. The recorder has for many years been the subject of experimenting composers with little or no understanding of the true nature of the instrument. I therefore **welcome this series** of new music, that will help establish a more natural musical language for the recorder. I also think, that the chamber music pieces will help the instrument out of its isolation as an avantgarde solo instrument." (Dan Laurin)



NBB 1 (*contempora*):

Markus Zahnhausen: Lyrische Szenen (Lyric Scenes).
Three fantasias for alto recorder solo. M 22.601 DM 17,00

In preparation:

NBB 2 (*antiqua*):

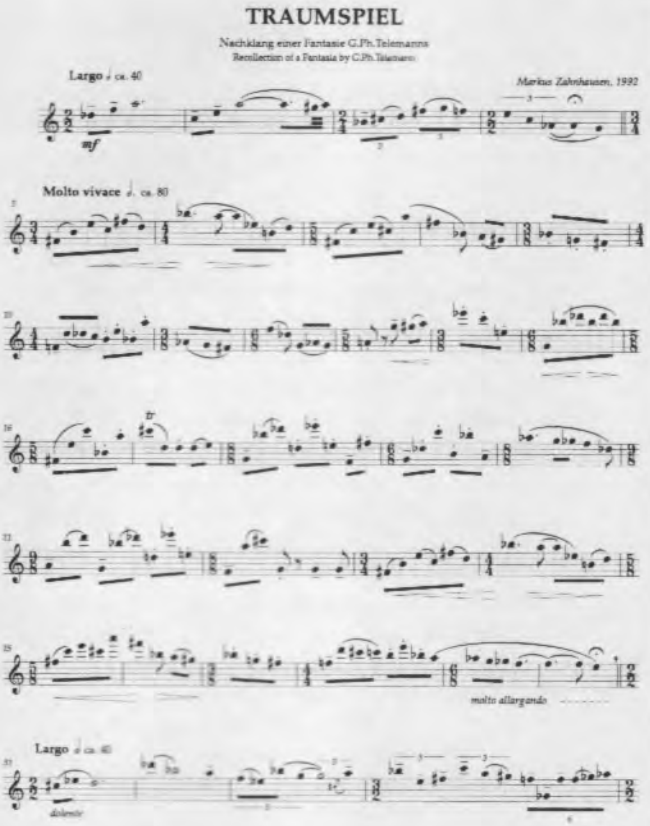
Georg Philipp Telemann: Two concertos
for four alto recorders arranged by Markus Zahnhausen

NBB 3 (*jazz plus*):

Victor Alcántara: Invisible Poem
for descant recorder and piano

NBB 4 (*contempora*):

Talks – Disputes – Gossips.
Contemporary duets by international composers



Zahnhausen's works published by Möseler

Jahreszeichen
(Signs of the Seasons) A cycle of solo-pieces evoking the four seasons for recorder (alto/descant) solo

I. Frühlingsmusik (Spring Music) M 22.441. DM 16,00
II. Sommerklänge (Summer Sounds) M 22.442. DM 16,00
III. Herbstmusik (Autumn Music) M 22.439. DM 14,00
IV. Winterbilder (Winter Images) M 22.440. DM 16,00

Lux aeterna
for alto recorder solo M 22.448. DM 12,00

Möseler Verlag · P.O.Box 1661 · D-38286 Wolfenbüttel · Germany · Fax: +49-5331-959720

möseler

de mis ídolos: admiro a Telemann y a C.Ph.E. Bach por su inventiva musical, individualidad y frescura. De nuestro siglo admiro sobre todo a Benjamin Britten, Stravinsky, Bartok y a mi profesor, el mundialmente famoso compositor ruso, Rodion Shchedrin; pero nunca he tratado de copiar sus soluciones estilísticas en ningún aspecto. Cada uno de los compositores mencionados ha escrito música muy diferente y sin embargo muy personal en sus detalles. Siempre sientes un cierto *fil rouge*, es decir una nota personal en sus composiciones, aunque difieren enormemente en estilo. Un intérprete de flauta dulce que me ha inspirado enormemente es Dan Laurin (y no dudo en decir que es uno de los pocos profesionales de verdad que hay en este negocio). Su musicalidad, profesionalidad y sentido artístico son únicos. Nos hemos hecho amigos íntimos en los últimos seis años, a pesar de que nuestros puntos de vista sobre la interpretación difieren en muchos aspectos. He escrito un par de obras especialmente para él (*Lux Aeterna* y *Traumspiel* de la serie *Escenas Líricas*) y estoy orgulloso del hecho de que haya grabado algunas de ellas y de que ahora interprete mi música en muchos países. De alguna forma, la manera de tocar de Dan y su respuesta tan positiva hacia mi música me ha animado a seguir mi propio camino. Susanna Laurin (la esposa de Dan) –una virtuosa flautista con mucho talento– está preparando un CD con la mayor parte de mis obras para flauta sola. También Vicki Boeckman (una virtuosa danesa-americana) está tocando mi música en Dinamarca y en los Estados Unidos; ha interpretado el estreno en Estados Unidos de mi *Winterbilder*.

> No puedo decir que me sitúe en un estilo concreto, pero hay un algo que es característico de mi forma de hacer música, de pensar y de componer: es un tipo de lirismo específico o una forma contemporánea de *Klangrede*

Bloc: **Al tocar tu música, uno puede notar las diferentes formas que utilizas en tus obras. ¿Cómo prefieres crear una forma? ¿Cuál es tu opinión de la función de la forma en composición moderna?**

M.Z.: No me llama la atención la triste realidad de que la mayoría de la música de nuestro siglo solamente se interpreta en festivales de música contemporánea, por especialistas y para un *público muy especial*. El arte contemporáneo en general, y la música en particular, se han alejado de la posibilidad de ser entendidos por la audiencia media (éste es el caso de la mayor parte de la música de vanguardia). Definitivamente, yo no pertenezco al grupo de los compositores de *l'art pour l'art*. Cuando escribo música, siempre tengo a los oyentes en mi cabeza, y ¡no me avergüenzo de ello! Por ello, dar estructura a la música es muy importante para mí. La mayoría de mis obras tienen una estructura muy clara, en su forma general y en el detalle, y esto es un rasgo muy importante para el oyente. Éste debe poder seguir conscientemente, hasta cierto punto, la música: es algo como la gramática en un idioma. De todas formas, para mí, música y lenguaje están íntimamente relacionados. Si tú como compositor llevas a tu oyente a ese momento especial como cuando se recuerda, por ejemplo, un cierto motivo o estructura de tu música, ése es el primer paso de la comunicación. Aunque hablar sobre este tema siempre suena un poco *naive*... debo enfatizar que la forma musical puede ser tratada de manera absolutamente variada: puede ser un cierto tipo de armonía, melodía, ritmo o timbre. Esto puede sonar un poco pasado de moda, pero para mí la forma es un elemento esencial de la música que puede darle un toque individual.

Bloc: **A menudo los compositores modernos relacionan música de vanguardia con técnicas extremadamente difíciles, incluso me atrevería a decir que componen lo imposible para el intérprete. Me parece ver en tu música una clara reacción contra esta actitud. ¿Me equivoco? ¿Cómo ves, como intérprete y como compositor, la comunicación con el público en la música contemporánea?**

M.Z.: Nosotros, los compositores y flautistas, hemos aprendido mucho de la vanguardia musical de los sesenta y setenta, sin lugar a dudas. La técnica de la flauta dulce y su rápido desarrollo se deben en gran medida a este período de experimentación: la flauta dulce se ha convertido en un verdadero instrumento contemporáneo dinámico. Desafortunadamente, muchos instrumentistas y compositores se han quedado estancados en ese atolladero vanguardista y todavía interpretan este tipo de música experimental y la presentan como un logro importante a un público aburrido o espantado (incluso hoy, ¡en 1997!, más de 25 años después de que compositores de primera línea como Penderecki o Stockhausen hayan deja-

do de escribir en este lenguaje). Obviamente, los intérepretes de flauta dulce sufren mucho de un complejo de inferioridad... siempre quieren decir a su publico: "¡Mira lo que podemos hacer con nuestro instrumento!" ¿No es esto infantil? En nuestra época hay tantísima música idiomática para flauta dulce en la que no hay que romper el instrumento, llorar o gemir. Pero determinados gurús de la flauta dulce y sus 'escuelas' todavía piensan que interpretar música de vanguardia dura, *fragmentos, rotaciones* o cualquier otra cosa es el recurso más reciente. Por desgracia, hay tan poco coraje individual entre los músicos de flauta dulce: ¿Por qué interpretan siempre las mismas piezas, las de los japoneses por ejemplo, todo el rato? ¿Por qué escuchamos inmediatamente cualquier nuevo *logro* de la clase de Walter van Hauwe en toda Europa, independientemente de la verdadera calidad de la música?

El arte contemporáneo en general, y la música en particular, se han alejado de la posibilidad de ser entendidos por la audiencia media

Tienes razón, mi música y mi trabajo como compositor son una clara reacción a esta actitud. Sobre todo, intento dar a la flauta dulce música idiomática, que realmente le vaya al instrumento. La flauta dulce no es un piano, ni una trompeta, ni un violín: es una flauta dulce. ¿Por qué tantos flautistas quieren que suene como algo diferente? Me gusta mucho el típico sonido de la flauta dulce, porque es absolutamente único en su lirismo y timbre. La flauta dulce no es el tipo de instrumento *bueno para todo* como el piano, y debemos aceptar esto, o por lo menos yo lo hago. Esto no quiere decir en absoluto que no utilice todos los logros técnicos y tímbricos de la vanguardia, como multifónicos, *glissandi*, etc., pero en mi música sólo encontrarás estas técnicas modernas donde tengan sentido musical —nunca aparecen por su propio 'valor'—. Por ejemplo en mi *Lux aeterna* utilizo la flauta dulce de una forma muy extraña. El intérprete debe tocar el instrumento por uno de los agujeros de los dedos como si fuera una flauta travesera, debe crear *flageolets*, silbar y utilizar la micro-tonalidad, pero se puede sentir que cada uno de los efectos está en su lugar. Por otra parte, mi sonata a solo *Musica inquieta*, fue escrita sin ningún efecto moderno, sólo para demostrar que la buena música no depende de trucos y técnicas de la vanguardia. Mis tres fantasías a solo recientemente publicadas, las *Lyrische Szenen*, también usan casi únicamente recursos de la música convencional e incluso tienen referencias a compositores anteriores como Telemann o C.P.E. Bach en algunos aspectos, pero repito que la música es mi propia especial creación y donde quiera que la haya tocado (p.e. en mi gira de conciertos por Rusia en noviembre de 1996) la respuesta del público ha sido muy positiva. ¿No es curioso que mi música para flauta dulce haya llegado a ser apreciada por grandes compositores contemporáneos y público de todo el mundo, excepto por los flautistas de mi Alemania natal y de Holanda? Pero lo sé: ¡tengo razón! De todas formas, uno no debería estar estrechamente relacionado con una 'escuela'; como artista uno debe ser libre...

Cuando escribo música, siempre tengo a los oyentes en mi cabeza, y ¡no me avergüenzo de ello!

Bloc: **¿Interpretas tu música en concierto? ¿Qué otro tipo de música te gusta tocar en concierto?**

M.Z.: Sí, toco música mía en mis conciertos. Quizá no tanto como debería, ya que estoy siempre muy ocupado interpretando obras de reciente creación escritas especialmente para mí por renombrados compositores de nuestro tiempo: estoy muy orgulloso de haber convencido a maestros como Rodion Shchedrin, Günter Kochan, Vladislav Kazenin, Ruth Zechlin y Hans Stadlmair, entre otros, para que escribieran para la flauta dulce. Junto con mi alumno Markus Bartholome, estrené por ejemplo el dúo para dos bajos de Shchedrin, *Music from afar* (publicado por Schott), y el ingenioso dúo *Talks-disputes-gossips* del compositor moscovita Vladislav Kazenin. El joven compositor griego Minas Borboudakis ha escrito un dúo muy efectivo *Aulodia* para nuestro *ensemble*, que interpretamos con gran éxito en nuestra gira por Rusia y Tartaria. Por supuesto, me gusta también tocar música antigua y a menudo soy invitado a conservatorios de toda Europa para impartir *master-classes* sobre música antigua o contemporánea (especialmente mis propias obras). Aparte de mi trabajo como compositor, periodista musical y flautista profesional, estoy siempre muy ocupado estudiando, editando o encargando música nueva para

nuestro instrumento. La mayor parte de mi música para flauta está lejos de ser fácil de tocar, así que yo mismo también debo estudiar mucho. En este momento la gente me conoce tanto como compositor como intérprete, así que a menudo el público se queda un poco decepcionado cuando no incluyo en el programa de concierto una de mis obras. Soy un apasionado luchador por nuestro instrumento y quiero que la gente, los compositores y los colegas músicos sepan que la flauta dulce es un instrumento serio y extremadamente bonito. Eso intento defender con todo mi trabajo...

Bloc: ¿Cuál es la situación de la vida como músico en Alemania? ¿Es tan buena como parece desde el sur de Europa?

M.Z.: Bueno, te puedo decir por mi propia experiencia, que ganarte la vida tocando la flauta dulce es prácticamente imposible. Muy pocos flautistas pueden vivir sin dar clase, solamente de los conciertos. Tenemos una educación musical profesional muy buena en los conservatorios y escuelas de música de Alemania, pero hay simplemente muchos más jóvenes flautistas profesionales altamente cualificados de lo que el *mercado musical* necesita... Así que el destino algo triste de la mayoría de los graduados en nuestros conservatorios (incluso de aquellos con altas calificaciones y diplomas de solistas) es enseñar a niños en una de las escuelas de música locales. Para ser honesto, es lo mismo que ocurre también ahora mismo con la mayoría de los pianistas, violinistas y otros músicos. El *mercado* está completamente saturado, y está en manos de una mafia de conciertos muy rígida (tanto en el campo de la música antigua como de la contemporánea). Es extremadamente duro, si no imposible, entrar en ella... Por otro lado, uno tiene que admitir que en general la flauta dulce no tiene mucha demanda como instrumento de concierto. Todavía sufrimos la mala imagen de la flauta dulce como instrumento para principiantes y me temo que esto seguirá así durante los años venideros. La situación de los músicos *freelance*, así como la de los contratados por escuelas de música, ha empeorado y se ha vuelto más insegura en los últimos diez años. Así, aunque Alemania (para el observador exterior) todavía parece tener una buena reputación por ser un país con una próspera vida cultural, uno debe admitir que en el presente sentimos con fuerza los efectos de una recesión económica general: los proyectos de conciertos cada vez tienen menos subvención de instituciones estatales, etc.

> la flauta dulce no ganará amigos entre los compositores contemporáneos, ni encontrará una mayor audiencia fuera de la música antigua o del gueto de flautistas, si los intérpretes siempre presentan música chocante o demasiado sofisticada. Necesitamos devolverle al instrumento su natural voz lírica

Bloc: **¿Puedo preguntarte por la flauta tenor armónica de Helder?, ¿estás pensando en utilizarla en alguna de tus futuras obras? ¿Cómo piensas que puede influir o incluso cambiar nuestras vidas como flautistas?**

M.Z.: Conozco el instrumento de Maarten bastante bien. ¡La calidad de sonido del instrumento es fantástica! El bloque ajustable es también de gran ayuda, pero, honestamente, no estoy del todo convencido con la concepción del instrumento. Las digitaciones de la tercera octava parecen demasiado difíciles para mi gusto y no veo una necesidad real para la llave de piano (se consigue mucho mayor y mejor efecto con el método tradicional del *leaking* [cubrir parcialmente algún agujero]). El desarrollo del instrumento fue sin lugar a duda un paso en la dirección correcta, pero yo personalmente hubiera querido ver un instrumento con una *bell-key* [llave que tapa el agujero ocho] añadida al modelo barroco tradicional. Las digitaciones para las notas por encima del sol''' en una alto barroca son muy simples (si dejamos aparte el uso del agujero ocho). Una *bell-key* (que Carl Dolmetsch desarrolló hace ya mucho tiempo) ayudaría a tocar el instrumento muy fácilmente y de forma convincente en un registro de dos octavas y media. Hay otras nuevas creaciones en el mercado (p.e. la alto moderna de Nikolaj Tarasov fabricada por Mollenhauer). Tengo curiosidad por estos nuevos tipos de flauta, aunque es difícil predecir si este instrumento va a cambiar la música para flauta en general. Ahora mismo estoy trabajando en una pieza para él (utilizando todas sus cualidades especiales), pero, como dije antes, la tenor de Maarten parece más bien un primer paso que un logro permanente.

Bloc: **¿Qué piensas de la idea de Walter van Hauwe, que sostiene que la imagen del intérprete de flauta dulce que sólo se ocupa de la**

música antigua tendrá una vida muy corta?

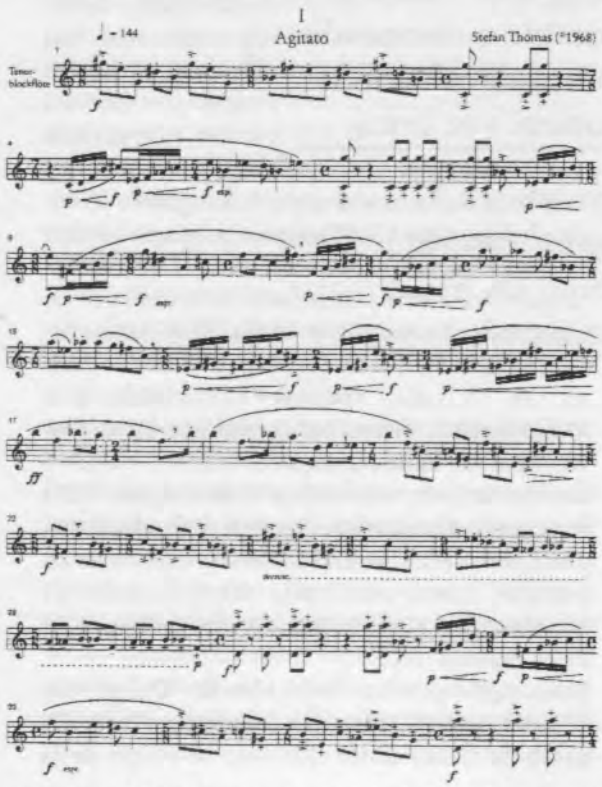
M.Z.: ¡Tiene toda la razón! La flauta dulce es tanto un instrumento de música antigua como de música contemporánea. Es un hecho que hay mil veces más música escrita para la flauta en el siglo xx que en todos los siglos anteriores; y, por primera vez en la historia (¡sic!), la flauta dulce es un instrumento *profesional*. Walter van Hauwe ha hecho mucho como pedagogo para la mejora constante de la técnica de la flauta dulce y para su profesionalización. Donde no estoy en absoluto de acuerdo con él es en el punto de vista estético: la flauta dulce no ganará amigos entre los compositores contemporáneos, ni encontrará una mayor audiencia fuera de la música antigua o del gueto de flautistas, si los intérpretes siempre presentan música chocante o demasiado sofisticada. Necesitamos devolverle al instrumento su natural voz lírica.

> En nuestra época hay tantísima música idiomática para flauta dulce en la que no hay que romper el instrumento, llorar o gemir

Bloc: **¿Cuál es la idea detrás de la serie NBB de Möseler?**

M.Z.: Hace dos años tuve la idea de tener mi propia serie de música para flauta dulce. Sentí esa necesidad esencial, ya que cada vez estaba más y más enfadado por la mala calidad de la música que muchos de mis colegas interpretaban una y otra vez. Parecía haber una sola salida: crear una nueva serie con una concepción completamente nueva. Después de desarrollar un concepto general, me acerqué a mi editor, Möseler, con la idea. Sorprendentemente, aceptaron enseguida y así empezamos a trabajar duro en cada detalle. Finalmente se publicó el primer volumen de la *Neue Blockflöten Bibliothek* (Biblioteca moderna de la flauta dulce), y estoy muy satisfecho con él. El Vol. 1 contiene mis tres fantasías a solo *Lyrische Szenen* que ya he mencionado más arriba. La intención de la serie es ayudar a conducir a la flauta dulce fuera de su actual aislamiento y abrirle nuevos horizontes, especialmente en música de cámara con otros instrumentos. Desde piezas a solo hasta conciertos con orquesta, la serie representará el espectro completo de la música escrita para nuestro instrumento. Habrá cuatro sub-áreas:

"Contempora": Obras originales para y con flauta dulce escritas por renombrados compositores y prometedores jóvenes talentos.



Stefan Thomas

Drei Bagatellen
für Tenorblockflöte, 1997, DM 12,00
Edition Moeck 1586 · ISMN M-2006-1586-9

Die *Drei Bagatellen* entstanden 1997 als Auftragskomposition für den Internationalen Blockflötenwettbewerb in Calw (Deutschland), der im Mai 1998 stattfindet.

MOECK VERLAG UND MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-CELLE

"Antiqua": Ediciones eruditas de obras originales y arreglos artísticamente responsables de música antigua.

"Facile": ediciones diseñadas para las necesidades especiales de las escuelas de música, con material útil para la enseñanza en grupos de distintas edades: métodos, estudios y libros para tocar.

"Jazz plus": música para flauta en la frontera entre arte y música popular. Aquí, obras originales compuestas por reconocidos músicos de jazz se encuentran hombro con hombro con estudios para flauta relacionados con el jazz y arreglos de material folklórico.

Ya hay algunas obras muy interesantes en camino. Los siguientes volúmenes incluirán entre otros: dos conciertos para cuatro flautas alto de Telemann, *Invisible Poem* –una pieza maravillosa por el famoso joven pianista de jazz alemano-peruano Víctor Alcántara–, y un volumen de dúos contemporáneos por compositores internacionales: *Talks-disputes-gossips*. Estoy más que entusiasmado con la calidad de las piezas que tengo hasta ahora en mi serie: el famoso alumno de Eisler, Guenter Kochan, ha escrito una de las más convincentes obras de cámara con flauta que jamás he visto, su *Music for alto recorder and piano*. Hans Stadlmair, el mundialmente famoso compositor y director austríaco (alumno de Johann Nepomuk David), incluso ha escrito tres obras: una original y colorista *Sonata pastorale* para cinco flautas (un intérprete) y fortepiano (!), así como una serie de tríos para flautas (que, estoy seguro, serán un éxito), y un concierto para flauta y orquesta. La mujer compositora más famosa de Alemania, Ruth Zechlin, ha escrito una inspirada pieza para flauta y clave sobre un *ground* de Henry Purcell, y por último el famoso compositor noruego Morten Gaathaug estará presentado por su fantástica pieza de 20 min. de duración, *Birds in my night*. Ya hay muchísimas cosas buenas sobre mi mesa, y no puedo esperar a verlas publicadas... Finalmente, quisiera insistir en que esta serie es un intento muy serio de cambiar cosas en el mundo de la flauta dulce, a través de la verdadera calidad de la música. Sólo confío en que esta vez la gente esté abierta a la gran oportunidad que esta serie ofrece y sinceramente espero que establezca un lenguaje más natural para nuestro querido instrumento, la flauta dulce...❑

Munich, abril 1997
Entrevista: Josep Mª Saperas (Bloc)
Traducción: Bárbara Sela Andrés

OBRAS PARA FLAUTA DULCE

Flauto dolce solo, siete piezas para flauta alto sola (1988/90), Doblinger 04.457
Musica inquieta, Sonata a solo para flauta alto (1990), Doblinger 04.461
Jahreszeichen (Signos de la estaciones), ciclo para flauta (A/S) sola (1989/91) en cuatro partes:
- *Frühlingsmusik* (Música de primavera), Möseler 22.441
- *Sommerklänge* (Sonidos de verano), Möseler 22.442
- *Herbstmusik* (Música de otoño), Möseler 22.439
- *Winterbilder* (Imágenes de invierno), Möseler 22.440

Lyrische Szenen, tres fantasías para flauta alto sola (1992). Möseler 22.601
Lux aeterna, para flauta alto sola (1992/94), Möseler 22.448
Klangreden, dúos para flauta dulce alto y flauta travesera (1986), Doblinger 04.462
Römische Skizzen (Esbozos romanos), para voces iguales (SSAA), flauta dulce, narrador y percusión (1996/97). Möseler

GRABACIONES

En primavera de 1998 saldrá al mercado un CD que contiene las siguientes obras:
Zahnhausen: *Flauto dolce solo;* Zahnhausen: *Klangreden*; Hans Stadlmair: *Intermezzi* pra tres flautas dulces; Hans Stadlmair: *Sonata pastorale* para un flautista y fortepiano.

EDITORIALES:

Möseler-Verlag, Postfach 1661. D-38286 Wolfenbüttel. ALEMANIA, Tel. +49 5331 9597-0, fax +49 5331 9597-20
Doblinger-Verlag, Postfach 882. A-1011 Wien. AUSTRIA, Tel. +43 1 51503-0, fax +43 1 51503-51

***Klangreden. Duette für Altblockflöte und Querflöte* (1986). Duetos para flauta dulce y flauta travesera. Doblinger 04 462**

Klangreden es un ciclo de diez piezas para el poco habitual dúo de flautas dulce y travesera que está concebido para ser interpretado en forma de *suite*.

La obra fue compuesta en 1986 y revisada para su edición en 1991. Su autor, joven y precoz compositor e intérprete de flauta dulce nacido en 1965, lleva a cabo en ella una tentativa (sugerente y exitosa, a mi parecer) de alcanzar la retórica y elocuencia propias de la música barroca a través de un lenguaje contemporáneo. Por ello el ciclo se debate en una especie de dialéctica entre lo antiguo y lo moderno que se refleja de forma diferente según el ángulo desde el que miremos la música.

La forma exterior de la obra es de *suite*: una serie de piezas de tempo contrastante, con diferentes texturas (desde el riguroso unísono hasta un contrapunto rítmicamente agitado, pasando por la imitación, la homorritmia y el intercambio de pasajes) y títulos y contenidos característicos (*Scherzo, Balletto, Notturno...*), aunque en un lenguaje coherente entre ellas. El autor *autoriza* a los intérpretes a seleccionar sólo algunas de las piezas del ciclo para su interpretación, respetando siempre la *Elegia* inicial y el *Epilogo* que cierra la obra (prácticamente idénticas, por otro lado).

Las intenciones del autor van reconocidamente en la dirección de la expresividad y de la retórica barrocas (hay reminiscencias del "discurso musical" de Mattheson, nos indica él mismo en el prefacio) pero los medios melódicos y armónicos son los propios de nuestro siglo. Estamos ante una música atonal, en ocasiones abiertamente dodecafónica -la *Elegia* es casi rigurosamente serial-, en la que hallamos series (en particular la que abre la obra, usada recurrentemente como medio de unificación del ciclo) que son utilizadas más como material temático que como material constructivo *à la Webern* (es decir, son series melódicamente reconocibles). Si ciertas piezas, decimos, son seriales, otras son de factura más libre (una de ellas utiliza el famoso tema cromático BACH) pero siempre atonales y formalmente muy sólidas, con secciones claras y un uso muy cuidado de la disonancia. El uso de recursos actuales de cada instrumento (*frullato*, diferentes vibratos o *glissando*) es escaso y siempre al servicio de los fines expresivos apuntados. El resultado de todo ello es una música austera, carente de efectismos pero no de gesticulación musical, lírica y a la vez elocuente, y que deja hablar a las flautas con el lenguaje melódico para el que fueron concebidas, sin violentarlas ni requerirles efectos gratuitos.

La escritura para cada instrumento es apropiada y bastante concreta en cuanto a articulaciones y dinámica, y respeta el equilibrio entre ambos. Las piezas requieren en general un nivel técnico de cierta altura, aunque sólo algunas (en particular la *Burlesca*) son realmente difíciles y solicitan de los ejecutantes un alto virtuosismo. Una edición cuidada, con indicaciones en italiano y textos en alemán e inglés, redondea unas obras muy apropiadas para los flautistas que gusten de una música actual pero entroncada con la pura tradición centroeuropea. —JUAN RAMÓN LARA GARCÍA

***Lyrische Szenen. Drei Fantasien für Altblockflöte solo* (1992). Möseler Verlag 22 601**

Lyrische Szenen es un ciclo de tres fantasías para flauta contralto sola compuestas en la primavera de 1992 y marcadas por un evidente lirismo, una escritura idiomática post-vanguardista relacionada de cerca con la naturaleza del instrumento.

Es perceptible alguna proximidad con las *Fantasías* de G.Ph. Telemann en lo que respecta a la riqueza de la invención melódica, a la variedad técnica y a la utilización del contrapunto oculto entre las dos partes.

La primera pieza -*Pastoral*- es una especie de preludio improvisado con tres secciones (a, b, a), con una extensión de 65 compases, frecuente cromatismo y duración aproximada de 2'10''. El autor proporciona indicaciones metronómicas y sugerencias interpretativas en varios momentos de la fantasía, que presenta como subtítulo las indicaciones "quasi improvisando e molto flessibile" y está dedicada a Andrew Mayes. [Es el editor de la revista inglesa *The Recorder Magazine* -Nota del Ed.]

La segunda fantasía -*Traumspiel* (pieza de sueño)- está inspirada en la 3ª Fantasía de Telemann en lo que respecta al diseño formal y a la citación inicial. Es una alternancia de secciones *largo* con otras *molto vivace*, terminando de una

forma muy tranquila. Técnicamente es bastante más exigente que la fantasía anterior, con un *la* y un *fa#* de la tercera octava en los compases 25/26 y un pasaje *fa'-mi'* en *glissando* (tapando, creo, parcialmente el agujero 8 con la pierna) en los compases 38 a 95. Con 112 compases de extensión, dura cerca de 3'27'' y está dedicada al flautista Dan Laurin, fascinado por la música de Zahnhausen, "de una belleza suave y peligrosa".

La tercera pieza, titulada *Nostalgischer Walzer* (vals nostálgico), contiene una breve alusión al primer movimiento de la *Sonata Wq 132* de C.Ph.E. Bach. Dedicada a Markus Bartholomé, presenta un subtítulo que sugiere el carácter general de la interpretación "moderato e liberamente, quasi improvisando". Los diferentes momentos musicales de la fantasía son anunciados por expresiones como "tempo di Valzer", "dolce", "presto", "energico", "moderato" y por indicaciones metronómicas aproximadas.

Estas tres piezas, que también pueden ser ejecutadas separadamente (como afirma el propio autor), revelan a un compositor que conoce en profundidad las particularidades del instrumento para el que están destinadas las piezas. Se trata, pues, de un añadido muy interesante a la literatura post-vanguardista para flauta sola.

Para obtener más eficacia sugiere el autor la interpretación de estas piezas en flautas con afinaciones más bajas (415 o 392 Hz., medio o un tono por debajo de la afinación moderna).

Para alcanzar más contraste tímbrico, Zahnhausen propone la utilización de flautas diferentes manteniendo la digitación de la contralto: *Pastoral* (flauta soprano), *Traumespiel* (flauta contralto), *Nostalgischer Walzer* (flauta tenor o *voice flute* [tenor en *re*]). —FRANCISCO ROSADO

***Lux Aeterna* para flauta dulce alto (tenor/*voice flute*) (1992-1994). Ed. Möseler, M. 22.448**

A través de la utilización de un parco material contemporáneo (sólo unas cuantas notas), Markus Zahnhausen consigue realizar pequeñas líneas expresivas y cristalinas que se van sucediendo en diferentes planos tímbricos de *pianissimos*, hasta llegar al momento en donde la flauta se explaya en todos los sentidos: el registro utilizado se vuelve más amplio, la melodía más larga, el sonido más presente. Al final del todo volvemos al *pianissimo* del principio: el sonido se desvanece.

El virtuosismo de esta obra consiste en la capacidad del flautista de poder dominar las dinámicas y diferentes colores de sonido que se pueden producir con la flauta dulce, ya que en la obra hay por lo menos cuatro distintos niveles tímbricos; desde armónicos, hasta silbido, pasando por el sonido "normal" de la flauta y sonido de flauta travesera.

La obra, dedicada al flautista sueco Dan Laurin, está escrita en memoria de Jens Rohwer. Quizás sea por esto mismo que crea en el que la escucha una sensación de extraña lejanía, como si fuera un sonido que viniese del más allá...

Lux Aeterna es una pieza sencilla, corta, y entrañable. —ANNA MARGULES RODRÍGUEZ

***Musica Inquieta* (1990). Sonata a solo para flauta alto. Doblinger 04.461**

«Compuesta en abril de 1990, Musica Inquieta constituye un intento -en forma de una ambiciosa (no sólo técnicamente) sonata- de escribir música específica para flauta dulce usando medios musicales tradicionales, no de vanguardia.

La composición tiene tres movimientos (Sonata-Aria interrotta-Rondó) que deben ser tocados sin interrupción. El espectro musical se extiende desde el dramático primer movimiento hasta el casi lamentoso segundo movimiento y el virtuoso y exuberante tercero. La Sonata fue originalmente destinada a flauta dulce alto, pero también puede ser tocada con una flauta travesera. Munich, enero de 1992, M. Zahnhausen».

Esta es la exposición que el propio autor escribe en la introducción de esta partitura.

Como el propio Zahnhausen resalta, *Musica Inquieta* destaca por su variedad, ya que sus tres movimientos son muy distintos conceptual y técnicamente. La obra en general es difícil, pero sin llegar a ser virtuosa, ya que en algunos casos la dificultad de la pieza tan sólo reside en la velocidad de la misma.

El autor especifica que los tres movimientos de que consta *Musica Inquieta* han de ser interpretados sin interrupción. Esto nos lleva a dos consideraciones: primera, a la lógica fatiga por parte del intérprete (pues la obra dura unos doce minutos), y segunda, la aconsejable memorización de la obra, ya que la edición consta de diez páginas, lo que complica su ejecución en público.

Es de resaltar la claridad de esta edición austríaca, donde a la ausencia de efectos contemporáneos se une la traducción al italiano de todos los términos empleados.

1. SONATA

Este primer movimiento está escrito en forma sonata, aunque de manera poco estricta. Algo resalta a primera vista en esta sonata: la gran cantidad de cambios de ritmo que posee. Parece clara

la intención del autor al respecto: creación de tensión e inestabilidad.

Comienza la sonata con una introducción (*Tranquilo e semplice*, 𝅗𝅥= ca. 60) bastante independiente (se volverá a repetir, pero no en este primer movimiento). Ésta consta de tres frases bien entrelazadas, que parten de tres figuraciones y tonos (si es que podemos hablar de tonalidad) distintos:

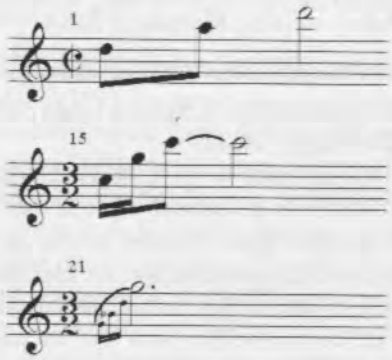
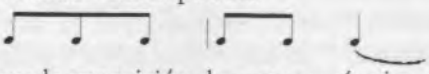


Fig. 1

Si bien la verdadera introducción se resume en los tres primeros compases (acabados en calderón), todo el conjunto, que ha de tocarse *sonoro*, forma un oasis de tranquilidad dentro de un primer movimiento huracanado. Esta introducción lenta, inestable y difícil de afinar, desemboca en la exposición mediante un *decrescendo* en calderón. Sigue *attacca* el *Allegro inquieto ed appasionato.*

Comienza la Exposición con un Presto con esta fórmula rítmica patrón:



Más que la exposición de un tema rítmico o melódico principal, la variedad de 'motivos' unida a los nada menos que 69 cambios de compás destacan por encima de todo. Por ello podemos imaginar que la verdadera intención del autor en su exposición es la de dar muestras de lo que buscaba al componer esta obra: crear "música inquieta".

La exposición comienza en *mf attacca*, y ya desde el comienzo observamos las armas con las que contamos: fuerza rítmica, repetición consecutiva de una misma nota, saltos continuos (6ª, 7ª, 8ª, 9ª, 10ª, 11ª y 12ª), cromatismos, *portatos*, *staccati*...

En el c. 52 llegamos a la transición hacia el desarrollo, por medio del paso de compases binarios a otros con tresillos y saltos de 11ª, 12ª, y 13ª de gran dificultad (requiere una buena técnica de pulgar).

Después de un *crescendo* hasta *mf* llegamos al desarrollo (c. 57). El tema (fórmula rítmica patrón) vuelve a sonar, pero sorprendentemente no modula; por contra, es transportado a una octava superior. En este caso el tema se continúa con una serie de notas a contratiempo que producen un curioso efecto: un *decrescendo* hasta un *fa#* grave nos da la sensación de haber dejado de escuchar; intuitivamente prestamos más atención, lo que el autor aprovecha para, con una articulación más ligada, crecer hasta el *forte* del c. 71, que es el techo de esta primera parte del desarrollo. Aquí encontramos un choque tonal que nos lleva a un *fa* agudo, para descender hasta un *fa* grave. A partir de este momento surgen numerosas ideas, dibujos musicales sin definir, que culminarán en el c. 84, que es el principio del final de esta primera parte. Aun siendo rígido, estos momentos nos ayudan a descansar de la tensión anterior.

Llegamos a la segunda parte en el c. 90, de nuevo con la fórmula rítmica por delante. La obra va adquiriendo una cadencia frenética, llena de fuerza, que alcanza su punto de inflexión en el c. 106 al crecer hasta un *la* agudo *fortissimo*. Sin relajar la tensión entramos de forma agradablemente sorprendente en el cantábile del c. 113 (> *mf*), que es sólo una excusa para llegar al culmen del

The Cambridge Companion to the Recorder

Edited by John Mansfield Thomson
Anthony Rowland-Jones

Offers a complete introduction to the recorder. Contributors write on topics such as the recorder as orchestral instrument, the professional recorder player through history and today, and the phenomenon of the recorder revival. A special feature is found in the rich collection of illustrations which in themselves provide a history of the instrument.

£40.00 HB 0 521 35269 X 262 pp.
£14.95 PB 0 521 35816 7
Cambridge Companions to Music

CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS
The Edinburgh Building, Cambridge CB2 2RU

movimiento: la primera 'melodía' perceptible que comienza en el c. 118.

Tras el calderón del c. 124, se inicia la reexposición del tema. Cabe destacar que ahora sí que modula el tema, al contrario que al comienzo del desarrollo (el tema empieza en *re* y no en *sol*). A diferencia de la exposición, el tema enlaza con una original fórmula hacia la coda, en ritmo 3+3+2/8. Este es uno de los efectos más interesantes de la obra, ya que conseguimos entrar, casi sin darnos cuenta, en la coda de la Sonata.

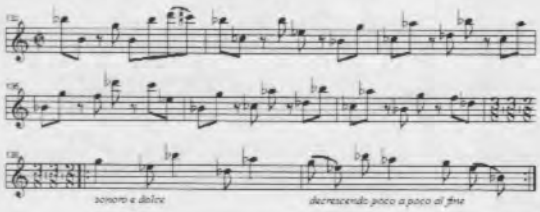


Fig. 2

Podemos deducir el efecto resultante si observamos la similitud rítmica entre los compases de 2/2 y de 3+3+2/8

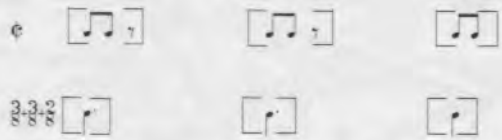


Fig. 3

El nexo que leemos en la Fig. 2 es, como cabe esperar, obsesivo y repetitivo, así como la coda final.

El *decrescendo poco a poco al fine* puede ser ayudado, en su efecto de alejamiento, por una progresiva desmotivación en la interpretación; de este modo, cada vez se tocaría menos expresivo (y algo más *staccato* para conseguir un *piano* perceptible), hasta llegar a la nota final, culmen de flacidez, suavidad y desgana, pero que aún conserva la tensión.

2. ARIA INTERROTA

Este aria, de carácter cantábile y danzable, está claramente interrumpida en tres momentos diferenciados (compases 23-25, 39-36, 67-72). Comienza *calmo e malincolico* (♩ = ca. 60) con un largo trino acompañado de un par de apoyaturas. Hacia el c. 6 oímos el tema de este aria, que se subdivide en dos frases, de carácter misterioso y dulce. En el c. 18 se corta nuestro 'sueño melancólico' con un *sostenuto* (5/8, ♩ = ca. 120) que crece y se acelera hasta un breve presto (4/4, ♩ = ca. 120) que a su vez desemboca en dos trinos más. La unión de ambos ritmos ha de hacerse de la forma más imperceptible posible -lo que es dificultado por la difícil combinación de digitaciones del sostenuto-.

Se repite el tema, que es conectado a una segunda interrupción por medio de dos compases tranquilos, simples y casi incomprensibles, que nos llevan al c. 39 (*liberamente, quasi improvisando*). Aunque se suceden cuatro cambios de compás, este fragmento se caracteriza por ser libre, vacío e intangible.

En el c. 47 vuelve el tema, y esta vez nos lleva a un pasaje colérico que conecta en *attacca* con una tercera interrupción (*come una reminiscenza*), que no es más que la repetición del c. 21 de la sonata, pero esta vez en ritmo ternario -sería un lejano recuerdo en nuestro sueño-. De nuevo en el c. 73 se oye el tema principal (y casi único) y ahora termina con un pasaje estridente y muy agudo (hasta un *do*^{3} *fff*) de alta dificultad técnica.

Después de un calderón se oye de nuevo el tema, pero esta vez un semitono hacia arriba y algo modificado: ambas cosas crean un cierto desconcierto que se aclara en el c. 100, a partir del cual se repite un mismo compás tres veces, cada vez más piano. El movimiento concluye con una coda grave y calmada que desemboca en un trino -al igual que en el comienzo (pero ahora sobre *fa#* y no sobre *sol#*)-. Cuando el trino (que acaba *morendo*) finaliza, podemos ver el inicio del Rondó final.

3. RONDÓ

El Rondó, pleno de fantasía y formalmente libre, retoma el trino final del aria para imponer la base de este tercer movimiento: sucesión de intervalos pequeños. En el c. 13 se usan distintas digitaciones para una nota repetida, enriqueciendo así una serie de compases virtuosísticos, con diversidad de escalas exóticas que culminan en los compases 26 y 27 (< *ff*).

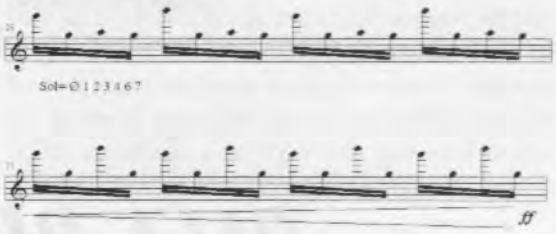


Fig. 4

En general toda esta sección es una de las partes que entraña mayor dificultad de la obra, sobre todo si nos ceñimos al pulso indicado (*veloce* ♩= ca. 144). Con el c. 28 empieza una segunda sección del Rondó, a modo de canzona antigua, de gran riqueza rítmica. En el c. 35 se repite la entra-

FLAUTAS DE PICO

renacentistas y barrocas

Copias de:

Denner

Terton

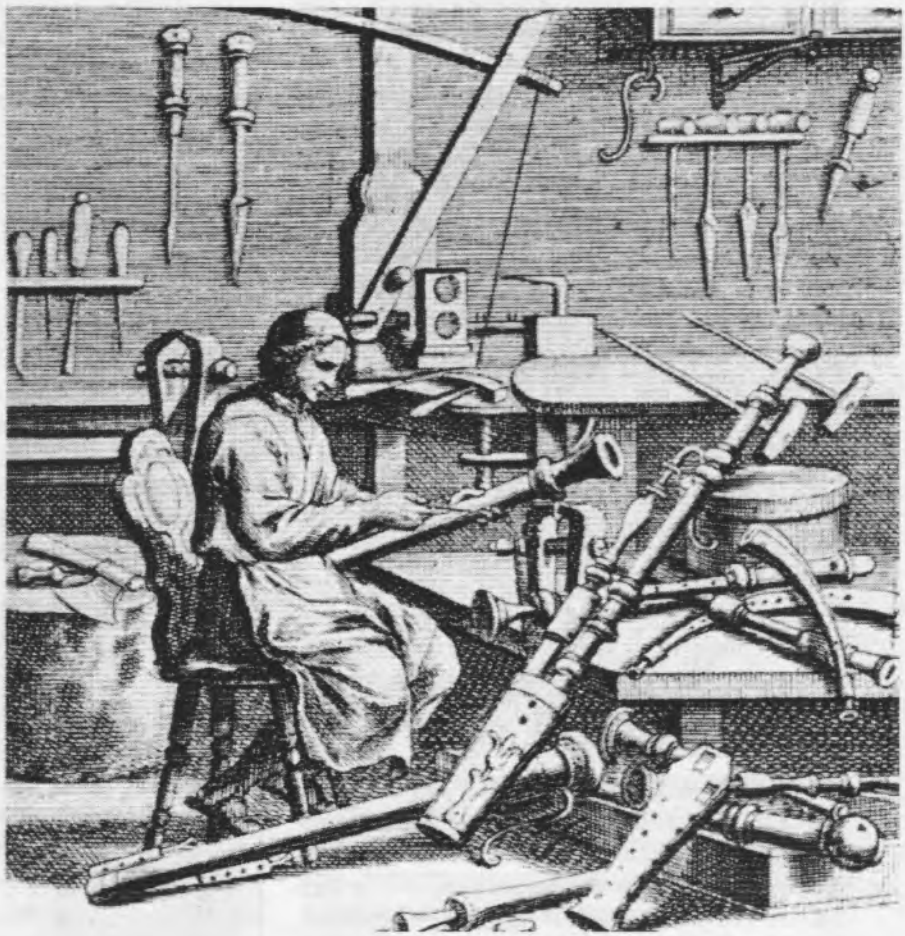
Bressan

Bizey

Steenbergen

Stanesby Jr.

Ganassi



Constructor de instrumentos de viento, grabado de J.C. Weigel, Nuremberg, 1698

PAUL RICHARDSON

c/ Vaquerías, 8-Esc. dcha. 5ºD.
28007 Madrid
Tel. 91-4094726

da de canzona, conectando con un pequeño tema, de mucha fuerza, donde aparecen notas de adorno y un *glissando*.

Volvemos hacia el c. 39 a la idea que comenzó en al c. 13, ahora disgregándose en una especie de jugueteo, aparentemente fatuo, que nos lleva a la base atrinada del movimiento (c. 35). En el c. 63 se da una interrupción tajante, de la que surge una melodía alegre y más pausada, con muchas alteraciones, subidas y bajadas, que no parecen concluir nunca. Un *ritardando* nos lleva al c. 78, que no es más que una repetición del material virtuoso visto antes. Como curiosidad, el c. 80 se distingue de los c. 15 y 16 para buscar una distribución diferente de los acentos.

Fig. 5

Algunos grupos de semicorcheas ligadas ayudan a preparar un final fulminante, en el que un arpegio ligado ascendente nos hace comprender, para nuestra sorpresa, que hemos llegado al final de la obra. —MANUEL CASTELLANO MUÑOZ

***Flauto dolce solo. Sieben Stücke für Altblockflöte* (1988-1990). Siete piezas para flauta alto. Doblinger 04 457**

Las siete piezas para flauta dulce contralto sola del alemán Markus Zahnhausen fueron compuestas entre 1988 y 1990 y están dedicadas a Clas Pehrsson y a los alumnos de su clase de flauta dulce en Estocolmo. La serie, cuyos títulos son *Prélude*, *Harlequin's serenade and dance*, *Toccata*, *Minimal music*, *Viva Vivaldi!*, *Homage à D. Sch.* y *Take Five*, presenta gran variedad de técnicas e intenciones y forma un conjunto variopinto en el que el hilo conductor es el propio instrumento y algunas de sus posibilidades (hay momentos incluso en los que las piezas asemejan a estudios avanzados, idea al parecer no ajena a los designios de Zahnhausen, según se puede deducir de las líneas introductorias que escribe).

Podemos decir que se trata de una escritura claramente idiomática, en la que se nota la cercanía del autor con la técnica de la flauta dulce. De hecho hay que destacar la gran calidad de estas piezas desde el punto de vista instrumental, lo que constituye quizás su principal acierto, pues es poco habitual encontrar fuera del Barroco música tan bien escrita para el instrumento. En este sentido Zahnhausen comprende (como lo hizo Vivaldi en su época) que hay que *mover* a la flauta dulce, pues la agilidad para ejecutar pasajes y saltos interválicos, así como la claridad de articulación, son sus mayores recursos, diferenciados de aquellos más dinámicos típicos de flautas traveseras. Utiliza de forma inteligente e impecable el registro sobreagudo, demostrando que puede integrarse con total naturalidad al fraseo del instrumento, y en dos de las piezas, también los sonidos multifónicos, para los que da buenas posiciones y un tratamiento funcional, aunque en algunos casos bastante virtuoso.

Desde el punto de vista de la materia musical, el autor utiliza en mayor medida la notación convencional y apuesta por un lenguaje melódico y expresivo que, sin ser tonal, fluye sin grandes sobresaltos al hilo del desarrollo de las ideas melódicas y de una modulación interválica muy expresiva, con un discurso bastante lineal en el que abundan los episodios y no hay *mucho que tocar*. Formal y estilísticamente, tal como reconoce en la introducción, se muestra en las siete piezas bastante ecléctico. Abarca música *seria* (como el *Preludio*), *festiva* (como la *Serenata y danza del arlequín*), *humorística* (como *Viva Vivaldi!*), *minimalista* (como en su cuarto número, el que yo prefiero desde el punto de vista formal), e incluso *de cabaret* como nos indica en su último número que termina el ciclo con un alarde del intérprete, que debe conjugar de forma continua cinco acciones paralelas a lo largo de la pieza (de ahí el título *Take five*). En definitiva: un conjunto de siete piezas muy variadas y excelentemente escritas para la flauta dulce. Musicalmente, podrán gustar más o menos, según corresponda a las preferencias de cada cual, todas o en parte (no deben ser interpretadas forzosamente en su conjunto), pero en cualquier caso se trata de un material muy didáctico y apetecible para ser leído, estudiado e interpretado por el flautista. —PEDRO BONET

***Römishe Skizzen* (1996/97); Cantata profana para cuatros voces (SSAA), flauta soprano y percusión.**

Möseler ha publicado el primer número de esta cantata, titulado *Invocatio*, que presenta una escritura si no estrictamente minimalista, al menos basada en la variación de pequeños ele-

mentos. El autor ha utilizado un texto que describe el descenso de Caliope del cielo para tocar una melodía en una flauta.

La obra comienza con notas largas sostenidas por las cuatro voces femeninas, superponiéndose en un juego de disonancias y consonancias. La percusión abre la obra con el sonido de un vaso frotado e interviene después en contados momentos con pequeños toques de crótalos. La flauta se reserva para un breve pasaje central en estilo improvisado (sobre un pedal de 2ª en las voces), que parece recrear la melodía que toca Caliope, y a su vez introduce el elemento que va a dominar en la segunda sección: las apoyaturas.

El autor añade en dos ocasiones un narrador *ad. lib.*, que recita el texto, en latín una vez y en alemán otra (suponemos que ésta última se puede sustituir por la traducción a otro idioma). —Bárbara Sela Andrés

---

***Jahreszeichen* (Signos de la estaciones), ciclo para flauta (A/S) sola (1989/91) en cuatro partes: *Frühlingsmusik* (Música de primavera), Möseler 22.441; *Sommerklänge* (Sonidos de verano), Möseler 22.442; *Herbstmusik* (Música de otoño), Möseler 22.439; *Winterbilder* (Imágenes de invierno), Möseler 22.440**

Signos de las Estaciones (*Jahreszeichen*), para flauta dulce (Contralto/Soprano) sola, se compone de cuatro interesantes obritas de unos diez minutos de duración. *Música de primavera*, *Sonidos de verano*, *Música de otoño* y *Estampas de invierno* son los títulos en que se agrupa este conjunto de variadas imágenes musicales de la naturaleza a lo largo de las diferentes estaciones del año. Si Telemann o Bach pudieran ser referentes en otras obras de Zahnhausen, aquí lo es tal vez Vivaldi. No he podido evitar pensar en la transcripción para flauta sola que de *La Primavera* realizara Jean-Jacques Rousseau en 1775, y en la extraña sensación de estar escuchando música en parte muy moderna que me produjo la audición del primer movimiento tocado con flauta dulce por Conrad Steinmann en un disco del año 1982. Como en la famosísima obra del veneciano, encontramos en estas piezas desde estilizadas imitaciones acústicas (los inevitables cantos de pájaros, por ejemplo, en el cuarto movimiento de *Música de primavera* y en el simpático *Concierto de gorriones* de *Sonidos de verano*, o la tormenta en la tercera parte de esa misma estación) hasta evocaciones de músicas e instrumentos conectados con la vida de determinada temporada (el carillón de *Navidad*, una de las piezas de *Estampas de invierno*) pasando por pinturas musicales muy abstractas en las que, también como Vivaldi, Zahnhausen logra sus mejores momentos. Aspectos visuales que se funden con estados de ánimo, como en *Los bosques en marzo*, *Noche de mayo a la luz de la luna*, *Niebla matinal*, etc. También, como en la música del autor de *La Notte* (este concierto se me antoja otra referencia) hay movimientos a los que llena un solo afecto (mayoría) junto con otros (como el mencionado *Navidad*) que incluyen una sucesión de escenas. Y, como en toda obra descriptiva, abundan los arpegios, rápidas escalas, notas rebatidas y adornos, estilemas todos ellos que añaden a la obra el carácter de adecuado material pedagógico. Agotando la acaso forzada comparación con la homónima obra vivaldiana, resaltaré una fuerte preocupación de Zahnhausen por la dinámica, que se convierte en ocasiones en el parámetro fundamental; a veces incluso puede ser, mediante la recurrencia, un generador de forma. En unas notas previas el autor recomienda que el flautista que aborde su composición esté familiarizado no sólo con las posiciones auxiliares, sino también con las posibilidades que brinda el registro obtenido mediante el tapado del extremo inferior del instrumento. Como a veces juega con efectos de eco y sutilezas de timbre, el compositor aconseja salas de una reverberación media, considerando poco adecuadas las muy secas y las de resonancia excesiva. Igualmente, apunta la conveniencia de la utilización de flautas en 415.

La notación no presenta especiales rarezas; destaca una preocupación por detallar las articulaciones, siendo el *portato* (que el autor se detiene en describir técnicamente deslindándolo del *legato*) la articulación básica. La parte final de *Un soplo de Primavera*, penúltimo movimiento de *Estampas de invierno*, es a dos voces. El flautista debe tocar a la vez una soprano y una contralto por quintas con ese recurso que siempre suena a... que siempre suena a lo que suena.

La habitual preocupación de Zahnhausen por entroncar con la música histórica para flauta dulce (también la sombra de Van Eyck planea sobre *Navidad*), una sabia mesura en la utilización de recursos ultramodernos y una cierta calidad lírica, rasgos habituales en el alemán, se ven aquí especialmente representados. —Antonio Torralba Martínez

CUIDADO Y MANTENIMIENTO DE LA FLAUTA DE PICO. 2ª parte

Adrian Brown
Traducción de Juan Ramón Lara García

Extracción del bloque

Extraer el bloque es una tarea sencilla que no obstante puede producir un poco de miedo, especialmente si el instrumento es caro. Sin embargo, tomando ciertas precauciones, no debe ser una labor fuera del alcance de la mayoría de los flautistas. En la mayor parte de los instrumentos fabricados hoy en día, el bloque no está pegado, sino que se mantiene en su lugar gracias a un encaje exacto. En instrumentos más antiguos de fábrica, el bloque está pegado; en este caso puede ser más difícil de sacar, y sin duda es mejor escribir al fabricante antes de hacer nada. Si quiere sacar un bloque normal, no debería olvidar que siempre va a estar más apretado cuando el instrumento esté húmedo, por lo que es una buena idea abstenerse de tocar el instrumento durante unas veinticuatro horas para dejarlo secar.

Lo único que se necesita para sacar el bloque es un palo cilíndrico, cuyo diámetro sea un poco menor que el del taladro interior de la cabeza de la flauta. (Para sacar el bloque de una flauta renacentista de una sola pieza, el palo debe ser algo más estrecho que la parte más angosta del taladro interior). En una flauta alto normal, por ejemplo, el diámetro del palo puede ser de unos 18 mm. La longitud no es muy importante, pero debe ser suficientemente largo para poder sujetarlo bien.

Habiendo elegido un palo adecuado, es conveniente suavizar el extremo que va a estar en contacto con el bloque, y asegurarse de que sea bien plano y perpendicular. Puede hacerlo usando papel de lija o una lima.

La forma más segura de extraer el bloque es agarrar un calcetín en torno al extremo de la flauta para detener el bloque cuando salga. Si no lo hace, el bloque puede salir volando por la habitación y acabar dañándose. Meta el palo en la flauta y dele un golpecito seco al bloque, que debe salir y caer indemne en el calcetín. En algunas flautas, en las que el bloque apenas tiene conicidad, pueden necesitarse varios golpecitos para sacar el bloque por completo de la cabeza.

Nota: Si no parece que el bloque vaya a salir por este método, deje secar la cabeza unos pocos días antes de intentarlo de nuevo.

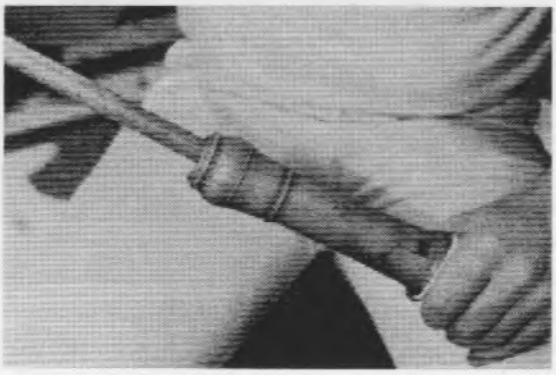


Fig.1: Sacando el bloque a golpes

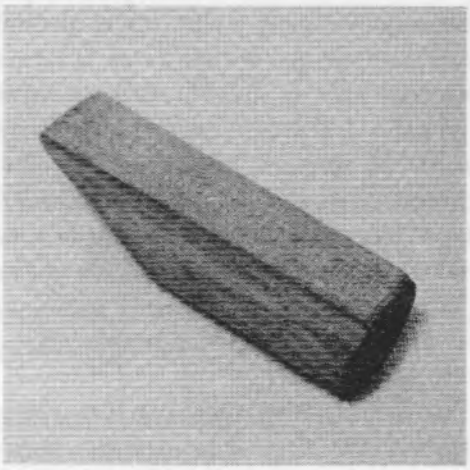


Fig.2: El bloque una vez sacado

La REVISTA DE FLAUTA DE PICO agradece al autor y a la editorial DOLCE el permiso para publicar esta traducción de la primera parte del libro: BROWN, A., *The Recorder: A Basic Workshop Manual*. Brighton: Dolce Ed., 1989 (DOL 112).

Con instrumentos grandes, tales como bajos, no es posible encontrar palos de la anchura del taladro interior. Para tales instrumentos use el de mayor diámetro que encuentre, o corte el extremo de un palo de escoba de madera, límelo plano y suave y úselo. Para grandes instrumentos renacentistas de una sola pieza, sacar el bloque es tarea que se hace mejor entre dos personas, una golpeando el bloque, y la otra recogiéndolo en el otro extremo.

Limpieza del bloque y el canal

Una vez que el bloque ha sido sacado, debe examinarse si tiene suciedad u otra sustancia extraña en la superficie superior. Ésta puede generalmente eliminarse frotando el bloque suavemente con un paño de algodón o algo parecido.

Nota: Debe frotarse siempre en la dirección del aire, para evitar levantar la fibra de la madera.

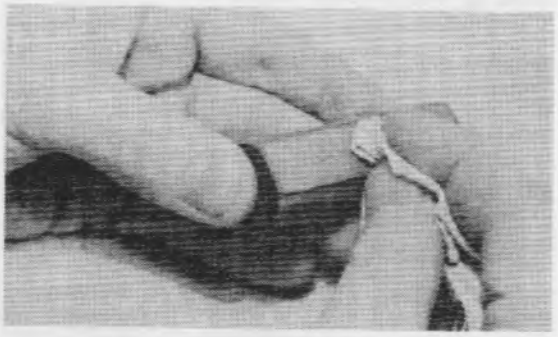


Fig.3: Limpieza del bloque

Para depósitos más difíciles, o si tiene razones para pensar que el bloque ha sido manchado de aceite, tendrá que usar alcohol para limpiarlo. Si tiene que recurrir a ello, use el alcohol de más porcentaje que encuentre en la farmacia, preferiblemente de unos 95°, y, de nuevo usando un paño de algodón, haga los mismos movimientos de limpieza, cambiando el paño frecuentemente según se vaya manchando. Tenga siempre especial cuidado al limpiar la zona en torno al chaflán inferior: el hecho de que resulte dañado, o incluso ligeramente romo, puede tener un terrible efecto en el sonido del instrumento.

Este método debe acabar con la mayor parte de la suciedad y el aceite de una flauta, pero ocasionalmente las superficies del canal son contaminadas por una especie de hongo que es muy difícil de eliminar. A veces las flautas pertenecientes a fumadores se ven recubiertas por una sustancia negra que es también muy difícil de limpiar. En estos casos, cuando los métodos descritos no hayan dado resultado, la mejor solución es devolver el instrumento al constructor para su revisión.

La superficie superior del canal puede limpiarse del mismo modo, usando el dedo y un paño de algodón. Yo uso un trozo de fieltro grueso de piano (de unos 5 mm.) pegado a un palo plano del mismo grosor que el canal, para alcanzar bien las esquinas y los lados de éste. De nuevo hay que ser muy cuidadoso con tocar el chaflán superior, y por supuesto con el propio bisel.

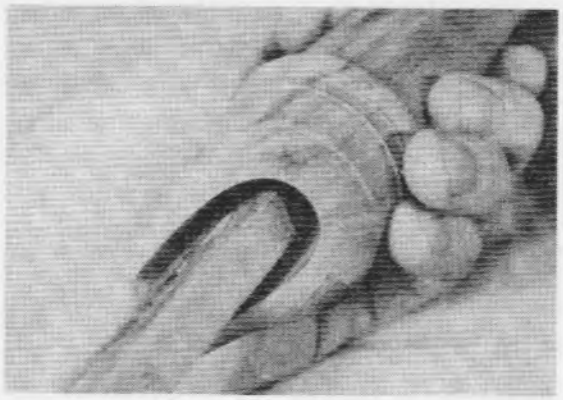


Fig.4: Limpieza del canal con un cepillo hecho de fieltro de piano

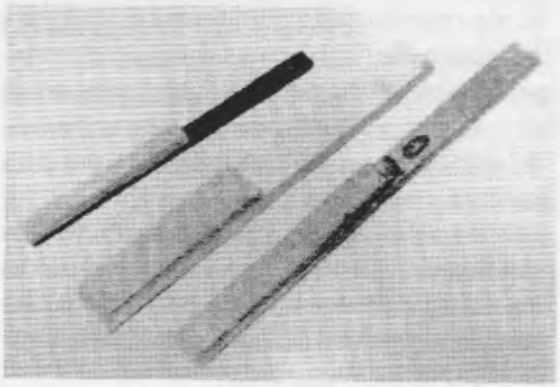


Fig.5: Cepillos de limpieza del canal

Infestación con hongos o insectos. He apreciado que algunos instrumentos son atacados por insectos u hongos perniciosos. Esto parece deberse al mal almacenaje de un instrumento que no es tocado con frecuencia, o por un am-

biente demasiado húmedo, o por ambas cosas. Los hongos pueden ser muy difíciles de eliminar, y si no desaparecen de las superficies del bloque y del canal por el método arriba descrito, entonces debe reenviarse el instrumento al fabricante.

Si un instrumento es infestado por insectos, es necesario un tratamiento más drástico. En este caso, saque el bloque y limpie el instrumento completo con una generosa cantidad de alcohol de alta graduación. Asegúrese de que todos los insectos han desaparecido de la superficie de la madera, y no olvide limpiar también el bloque. Cuando el alcohol se haya evaporado, reajuste el bloque y aceite de la forma habitual; puede ser buena idea aceitar el instrumento cada semana durante un mes tras este tratamiento. Mantenga en adelante el instrumento aparte de las demás flautas, y compruebe frecuentemente que los insectos han sido realmente eliminados. Si reaparecen, repita el tratamiento, e intente determinar la causa de la infestación.

Medidas preventivas. Por lo que sé, el problema de los insectos parece ocurrir sólo cuando un instrumento ha sido dejado muchos meses en un lugar cerrado sin ventilación que esté húmedo y cálido. Para evitar que esto ocurra, nunca guarde un instrumento de madera en su estuche o funda sin antes secar el exceso de humedad que quede en su interior. Nunca deje un instrumento en un lugar cerrado durante más de un mes sin comprobar sus condiciones de vez en cuando. Intente mantener las flautas en un ambiente que no esté demasiado húmedo, preferiblemente por debajo del 65%.

Reposición del bloque

Cuando el bloque se haya secado tras su limpieza, debe ser reajustado. Esto se hace metiéndolo en la cabeza de la flauta, y empujándolo con firmeza con el pulgar, alineando la superficie exterior del bloque con la de la cabeza.

Si el bloque va más allá de esta alineación, puede ser golpeado suavemente para devolverlo a su posición, usando el palo del mismo modo que al sacarlo.

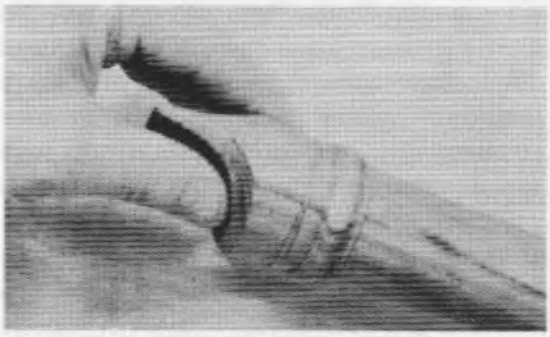
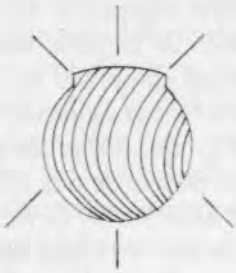


Fig.6: Reposición del bloque

La operación no debería requerir excesiva fuerza: el bloque no debe ser ajustado a presión. Sin embargo, a veces puede estar duro, debido a su propia dilatación, o bien a la contracción de la cabeza de la flauta. Si el bloque no entra adecuadamente, pruebe a dejarlo un par de días para que se seque realmente. Si aún así no entra, puede ser necesario lijar suavemente las superficies de contacto del bloque, para reducir su tamaño. Use lija de grano de 150 o 180, y trabaje lentamente en torno a la circunferencia del bloque, nivelando los salientes, reconocibles por su aspecto brillante. Trate de insertar el bloque de vez en cuando, para comprobar que no está lijando demasiado. Sea muy cuidadoso con no tocar la superficie sobresaliente del bloque que corresponde al canal. Ésta no suele requerir atención, y la más ligera muesca, causada por la acción abrasiva de la lija, puede tener un efecto muy desastroso en el sonido.



Superficie del canal. Superficies de contacto del cuerpo del bloque

Las juntas de los cuerpos

La mayoría de las flautas dulces están hechas en varios cuerpos, principalmente con el fin de poder desmontarlas para su transporte, y por-

que esto permite al músico bajar ligeramente la afinación del instrumento si es necesario.

Las juntas son los puntos más débiles del taladro interno de una flauta, debido la delgadez de las paredes, y con el paso del tiempo es aquí donde pueden ocurrir los mayores cambios en el taladro. Cualquier deformación o contracción en tales puntos, en particular en la junta superior de una flauta alto barroca, puede causar grandes cambios en las relaciones armónicas, afectando a la afinación y respuesta del registro grave. Las juntas, por tanto, nunca deben estar demasiado apretadas, lo que causaría contracciones en el taladro, ni demasiado flojas, lo que dejaría escapar el aire y afectaría en consecuencia al funcionamiento de todo el instrumento.

Los cambios normales tanto de temperatura como de humedad relativa pueden dejar las juntas de una flauta demasiado holgadas o demasiado ajustadas, como también puede hacerlo la cantidad de tiempo que se toque el instrumento. La solución más adecuada a este problema es añadir o quitar un poco del haz de hilo que hay arrollado en torno a la junta.

Las envolturas de corcho. Si la junta está envuelta de corcho, éste puede aflojarse raspándolo con lija de grano de 150. Sin embargo, si la junta está demasiado holgada, el corcho debe ser reemplazado por un fabricante de flautas; como alternativa, puede untarse el corcho con grasa y flamearlo con una llama sin humo (por ejemplo, con un candil de fuego metilado) hasta que se dilate.

Engrasado. Ambos tipos de envoltura deben mantenerse bien engrasados para asegurar un cierre hermético de la junta, usando un compuesto comercial comprado en una tienda de instrumentos o bien la siguiente mezcla casera:

> Tome 100 gr. de cera de abeja, y caliéntela en un jarro dentro de una olla de agua hirviendo (*al baño María*) de modo que no se prenda; deje hervir el agua hasta que la cera se haya derretido, y añada entonces 120 gr. de vaselina, removiendo. Vierta la mezcla en un recipiente adecuado con tapa, y déjela enfriar antes de usarla.

La envoltura de hilo.* El tipo de hilo que uso para recubrir las juntas de mis instrumentos es de algodón, comprado en tiendas de modistas. Es muy delgado, lo que hace fácil ajustar las juntas con exactitud. El hilo es enrollado en torno a la junta, y el extremo libre pillado bajo la capa de hilo; cuando se haya arrollado suficiente hilo, se deja un lazo bajo las últimas vueltas y se tira de él. Es una buena idea fijar el lazo final con una ligera aplicación de pintura de uñas transparente, y, cuando se envuelva la junta completa, es prudente fijar la primera capa con una aplicación de barniz, para evitar que las capas completas se deshagan al encajar las piezas del instrumento.

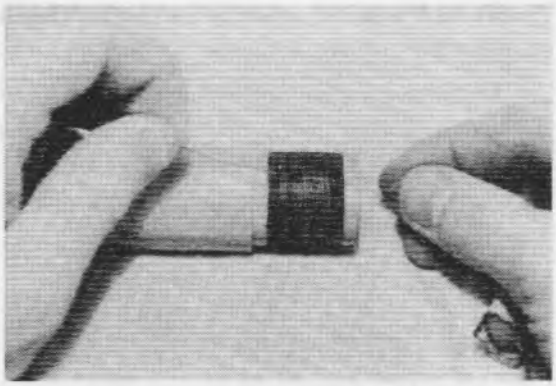


Fig. 7: Tirando del extremo bajo la envoltura, haciendo un lazo

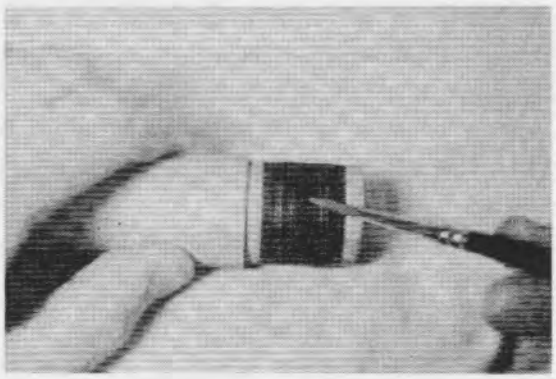


Fig. 8: Barnizado del extremo del hilo con pintura de uñas

Problemas especiales de diferentes flautas

Sopraninos. Las sopranino, y en menor medida las flautas soprano, tienden a causar problemas porque suelen tocarse sólo intermitentemente, y entonces son usadas intensivamente

* (N. del T.): Esta operación fue explicada de forma más detallada en el nº4 (pp. 19-20) de la *Revista de Flauta de Pico*.

durante un corto período de tiempo, por ejemplo cuando va a prepararse un concierto. Esto es inevitable, pues los flautistas suelen tener muchos instrumentos diferentes, y no se puede esperar que los toquen todos con regularidad. No obstante, si un instrumento no va a ser tocado durante un tiempo, es buena idea aceitarlo y mantenerlo en un lugar de humedad y temperatura estables. Cuando un instrumento que no haya sido tocado durante un tiempo es precisado para conciertos o ensayos, es mejor comenzar con un horario de uso gradual, durante varios días, casi como si se estrenara el instrumento. El horario debe planificarse de modo que la flauta no sea tocada durante demasiado tiempo en una sola sesión, dejándola secar todo lo posible cuando no se use.

Altos barrocas. Estas flautas no tienen problemas específicos, salvo que generalmente son los instrumentos más usados, y por ello tienden a alterarse más que otros. Para algunos flautistas puede ser buena idea tener dos o incluso tres instrumentos de este tipo, según la cantidad de tiempo que se toquen.

***Voice flutes* y tenores.** Estos instrumentos suelen obstruirse más que otras flautas. Siendo de mayor tamaño, necesitan naturalmente más tiempo para calentarse, de forma que es más probable que se produzca la condensación. Como precaución, estas flautas deben siempre calentarse bien, de la manera habitual, antes de tocar.

Flautas Ganassi. Hoy en día hay muchos fabricantes produciendo instrumentos basados en las digitaciones dadas en *La Fontegara* (Venecia, 1535) de Silvestro Ganassi. Estas flautas tienen un sonido muy poderoso en el registro grave, y una amplia extensión de dos octavas y una sexta, y en los últimos años se han convertido en una aportación válida a la colección de un flautista. Suelen estar hechos en dos piezas, pudiéndose usar cuerpos de diferentes afinaciones; en este caso, hay que tener especial cuidado con las paredes interiores de las juntas, pues suelen ser más delgadas que en las flautas barrocas. Si éstas paredes resultan comprimidas, y el taladro se estrecha en este punto, la afinación de la octava cambiará, y la fuerza de las notas graves se debilitará. Este tipo de instrumento es particularmente sensible en las juntas, y algunos fabricantes logran un mayor grosor de las paredes en este lugar haciendo una junta doble unida mediante un tubo corto de metal. Me parece que este tubo debiera tratarse como una pieza más de la flauta, y desmontarse cuando el instrumento no se esté usando, para aliviar la junta de la cabeza de la flauta. Debido a los diferentes coeficientes de dilatación del metal y la madera, este tipo de junta es más sensible a los cambios de temperatura, y debe ajustarse como ya hemos descrito en "juntas".

Flautas de conjunto renacentistas. Estas flautas suelen construirse en juegos, y al estar afinadas para tocarse juntas, pueden hacerse normalmente de una sola pieza. Esto significa que los instrumentos más grandes son bastante largos, y pueden ser difíciles de aceitar. Con tal fin puede alargarse un bastón de limpieza normal uniéndolo a un palo largo. Las flautas renacentistas suelen estar hechas de maderas más blandas y porosas que las barrocas, y por ello deben aceitarse con más frecuencia, especialmente al principio.

En los instrumentos mayores, es importante que el capuchón sea desmontado cuando no se use el instrumento. Éste se humedece mucho al tocar, y si se pone muy apretado puede deformar el canal, deteriorando el sonido y la articulación del instrumento, que tendrá entonces que ser reenviado al constructor para su reparación. El capuchón debe ajustar herméticamente, pero no debe estar más apretado de lo necesario.

Los tipos de mecanismo de llave que encontramos en esta clase de instrumentos son demasiado numerosos para describirlos aquí, pero en general no actúan de forma compleja. Si un muelle no hace volver la llave, unas gomas elásticas rodeando la llave y el cuerpo del instrumento pueden ser una solución temporal. Al aceitar el instrumento, la parte de llave que cubre cada agujero debe ser retirada, de modo que el aceite no alcance la almohadilla de cuero, endureciéndola, y eventualmente impidiendo que cierre adecuadamente.

La altura de la almohadilla sobre el agujero influye en la afinación de la nota producida. Esta distancia puede ajustarse colocando trocitos de fieltro o corcho bajo la llave para cambiar su posición de reposo.❑

INTRODUCCIÓN A LA *OPERA INTITULATA FONTEGARA*
Venecia, 1535, de Silvestro Ganassi dal Fontego (1492 - ?). 3ª parte

Luca de Paolis
Traducción de Vicente Parrilla López

III. *Las glosas: codificación de un lenguaje musical*

El aspecto que distingue netamente a la *Fontegara* de los demás tratados sobre glosas consiste en lo que el propio Ganassi define como «diminuire composto de proportione» [«glosar compuesto de proporción»]. Este refinado tipo de ornamentación hace uso de las proporciones para glosar intervalos y cadencias en grupos irregulares de notas.

Iniciamos el análisis de la parte del tratado dedicada a las glosas con el capítulo IX, *Modi di far la practica della mano quanto al diminuir [De la práctica de la mano al glosar]*. El discurso teórico sobre las glosas comienza con su clasificación en base a las características rítmicas y melódicas. El glosar no es otra cosa «che variare la cosa [...] in varie diminuzioni cioè proportione modi over vie & processi dissimili l'uno dall'altro» [«que variar el tema con diversas glosas, es decir, o con varias formas de proporción, o con varios dibujos melódicos («vie») o bien con procedimientos distintos a los dos anteriores»][31]. Estas variaciones consisten en tres elementos: «le minute», que equivale a decir las figuras o valores de las notas, «le proportion» y «le vie». Este último término se refiere a la línea melódica del grupo de notas que forman la ornamentación. Los tres elementos se pueden presentar en forma simple o compuesta. La simple se da cuando la glosa está constituida por una sola clase de notas «simplice de minute» [«sencilla en cuanto a las figuras»], o por un solo grupeto «simplice de vie» [«sencilla de melodía»], cuya línea melódica será repetida varias veces tanto en las cadencias como en medio de la pieza. La clasificación de las glosas sigue de esta forma en los capítulos X, XI y XII.

El autor describe el «procedere composto» [«proceder compuesto»] que, a diferencia del simple, se da cuando cada uno de los elementos son variados uno por uno. No más de una sola clase de notas, pero diversas, tanto para las proporciones como para la línea melódica del grupo. Agotando todas las combinaciones posibles con los tres elementos ya sea en forma simple o compuesta, Ganassi expone, al final del capítulo XII, ocho breves ejemplos de glosas[32].

El capítulo XIII, puesto antes de las numerosas fórmulas de ornamentación, está dedicado a la descripción de la organización de todo el material didáctico relativo a las glosas y a la enunciación de algunas reglas fundamentales para ornamentar sin incurrir en errores de contrapunto. Las microestructuras sobre las cuales se basan las glosas son los intervalos y las fórmulas cadenciales. Los intervalos pueden ser «mediati» y «non mediati» [«conjuntos» y «disjuntos»], según que entre sus extremos esté o no presente al menos otra nota. Los intervalos y las cadencias son expuestos, en su forma base, bajo las indicaciones mensurales O y C. Esto es posible gracias a que la nota de mayor valor usada por Ganassi es la semibreve, que con los signos O y C es siempre imperfecta.

Sobre la elección del *tactus* a adoptar el autor es sin duda poco claro cuando afirma «che l'ordine de questo signo ⌒ richiede la batuda sopra la breve & in questi la sembreve [sic] O ⊘» [«que el orden de este signo ⌒ requiere llevar el compás a la breve y en éstos la semibreve viene indicada por los signos O y ⊘»][33]. El primer signo indica la proporción *dupla* en tiempo imperfecto C, y es lógico que el *tactus*

La REVISTA DE FLAUTA DE PICO agradece al autor y a los editores su gentileza al pemitirnos publicar la traducción de esta «Introduzione» a la edición facsimilar de la *Opera Intitulata Fontegara...*, Venecia, 1535, de Silvestro Ganassi dal Fontego (1492 - ?), publicada por la SIFD y Hortus Musicus, Roma, 1991.

El traductor reitera los agradecimientos formulados anteriormente (Agostino Cirillo, Antonio Torralba Martínez, Concepción Luque Bojollo y Renato Maselli) y añade su gratitud a Sergio Barcellona y a Fabio Cavalli por la ayuda prestada en esta tercera parte.

vaya referido a la breve. Su posición invertida ⌒ es debida seguramente a un problema de imprenta. En el segundo caso, la proximidad de los dos signos resulta igualmente confusa. El primer signo («O») se refiere al tiempo perfecto con *prolatio* imperfecta, mientras que el segundo «⦶» a la proporción *dupla* en tiempo perfecto. El trazo oblicuo de este último es una característica de numerosas fuentes importantes en el siglo xv. En la *mensura* de *valor integer* el *tactus* corresponde a la semibreve, mientras que en la proporción *dupla* corresponde a la breve. Muy probablemente volvemos a encontrarnos ante un error de imprenta. Lo importante es comprender exactamente la diferencia entre las *mensuras* O y C y sus proporciones *duplae*. Tal es la opinión de Ganassi cuando afirma que «il piú de li cantori e sonatori non considerano altro che lo acoraodarsi dela batuda per tanto farai nel modo che a te piacerà pur che tu intendi la lor differentia» [«la mayoría de los cantantes e instrumentistas sólo prestan atención al batir, por tanto podrás hacerlo de la forma que prefieras, siempre y cuando entiendas su diferencia»].

Por cuanto contempla la posibilidad de incurrir en errores de contrapunto, Ganassi dice que en primer lugar es necesario iniciar la ornamentación con la misma nota del intervalo base o con la octava, y terminarla con el mismo movimiento ascendente o descendente. Consideremos un movimiento de tercera menor ascendente Re-Fa: nuestra glosa deberá comenzar con la nota 'Re' y terminar con el intervalo 'Re-Fa'. Estas son las reglas para crear un «contraponto con ragione essercitato» [«contrapunto ejercitado con la razón»]. No obstante, el autor siente la necesidad de ampliar el abanico de posibilidades dando otras tres indicaciones; viene así salvaguardada la verdadera esencia del glosar, que por su naturaleza es un arte ligado a la improvisación y a la creatividad. La primera indicación consiste en glosar un intervalo «senza mezzo» [«sin mitad»] (esto es, compuesto únicamente por dos notas), uniéndolo mediante una escala por grados conjuntos en sentido ascendente o descendente, según el caso. La segunda y la tercera consisten en variar el principio y el final del intervalo mediante la síncopa. Estas tres posibilidades no son suficientes para garantizar la incolumidad del contrapunto. Pueden surgir errores fácilmente y la única razón por la que Ganassi está dispuesto a tolerarlos consiste en ejecutar una glosa «neta & veloce» [«limpia y veloz»], de modo que la atención del oyente, cautivada por la belleza de la glosa, no sea perturbada por los eventuales errores en el contrapunto.

Todos los intervalos y las fórmulas cadenciales se glosan de acuerdo a varias proporciones: «cosí come te insegno gli ditti segui con varie proportion similmente e di necesso insegnarte a diminuire essa sesqualtera con varie proportion» [«así como te enseño los dichos signos (se refiere a las indicaciones mensurales O y C) con varias proporciones, igualmente es necesario enseñarte a glosar la (proporción) *sesquiáltera* con varias proporciones»][34]. Sin embargo, existe otra posibilidad que consiste en aplicar también las mismas glosas a intervalos y cadencias en proporción *sesquiáltera*. Tal razonamiento acaso se hace más claro si se procede a la lectura del tratado:

> *& per non procedere in longo ho pensato riportarte il medemo diminuire fatto sopra li ditti segni quello medemo farai sopra la sesqualtera & ti causerà varie proportion le quali te dimostrerò in fine della prima e seconda e terza e quarta regola quello arà parturito & con tali ordini in molti modi ti sarà comodissima: & nota come io farò quello moto over atto quale è sotto li ditti segni: in sesqualtera inanci li preditti segni come la figura dimostrerà.*
>
> *[para no extenderme demasiado he pensado remitirte al mismo glosar hecho sobre los dichos signos, el cual se hará también sobre la (proporción)* sesquiáltera, *dando lugar a varias proporciones, las cuales te demostraré al final de las reglas primera, segunda, tercera y cuarta, lo que hallarás puesto en luz con tal orden en muchos modos, (lo que) te será comodísimo: y nota cómo haré ese movimiento o acto en* sesquiáltera *bajo los susodichos signos como la figura demostrará*[35]*.]*

Los intervalos y las cadencias en proporción *sesquiáltera* son escritos antes de su formulación en O y C. La aplicación de estas mismas fórmu-

las de glosas a intervalos escritos en proporción 3:2 da lugar a las diversas proporciones cuya explicación reserva Ganassi para el final de cada «Regla». El capítulo XIII termina con una serie de advertencias en favor de la «Regla primera», que sirve como referencia a las otras. Dentro de éstas están los ejemplos, puestos al margen, válidos para todos los intervalos similares a aquél al lado del cual están escritos. Algunos de éstos se refieren a la proporción *sesquiáltera*; otros sirven para adaptar las glosas a intervalos diferentes de los que se tomaron como base:

Terminada con el capítulo XIII la parte introductoria dedicada a las glosas, se pasa a la exposición de las complejas fórmulas de ornamentación expuestas en las cuatro «Reglas». Aquí, todo el material relativo a las glosas contenido en la *Fontegara* sigue el orden progresivo de división de la semibreve, asegurado por la utilización de las proporciones.

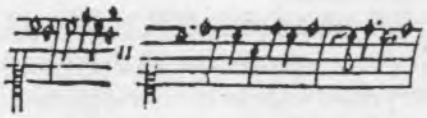
La «Regla primera» se ocupa de las mensuraciones O y C; la «Regla segunda» de la proporción *sesquiquarta* (5:4); la «Regla tercera» de la *sesquiáltera* (6:4); y la «Regla cuarta» de la *supertripartiens quartas* (7:4).

El capítulo puesto al final de cada una de éstas sirve para explicar la sucesión de proporciones necesaria para aplicar las glosas, de la misma «Regla», a una música escrita en proporción *sesquiáltera*. El siguiente gráfico ilustra sintéticamente tal posibilidad:

Regole	Proporzioni	Applicazione all'intervallo base in O C	Proporzione da applicare per diminuire un intervallo base in sesquiáltera	Successione proporzioni	Successione integer valor
I	O/C	O / C	4/3	C 3/2 - 4/3	C 3/2 - 2 [prop. doppia]
II	5/4	O/C - 5/4	5/6	C 6/4 - 5/6	C 6/4 - 5/4
III	6/4	O/C - 6/4	/	/	/
IV	7/4	O/C - 7/4	7/6	C 6/4 - 7/6	C 6/4 - 7/4

Una semibreve, ya sea imperfecta (O y C) o perfecta (proporción *sesquiáltera* 3:2), puede ser subdividida en cuatro, cinco, seis, siete u ocho semimínimas. Manteniendo inalterada la duración (*tactus*) de la semibreve de partida, que corresponde al intervalo a ornamentar, se pueden realizar así glosas con diferentes grados de velocidad y con una vasta posibilidad de matices rítmicos.

El discurso sobre glosas se cierra con los capítulos que van desde el decimoctavo hasta el vigésimosegundo. Cada uno de éstos contiene indicaciones útiles para poner en práctica la compleja forma de glosar expuesta en el tratado, y sobre todo para adaptarlo a una infinidad de casos. Ganassi trata de estimular al lector a fin de que consiga ir más allá de lo escrito, esto es, a superar los propios límites impuestos por la tratadística. Éste es el punto de apoyo del capítulo XVIII, donde vienen explicados los ejemplos puestos en el margen izquierdo durante toda la «Regla primera», que sirven para variar la fórmula base a glosar. Estos pueden ser aplicados a cada intervalo igual de las restantes «Reglas». Las glosas de la segunda ascendente en la «Regla primera», nº 11,



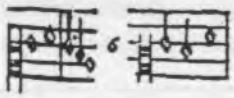
pueden ser adaptadas a tres diversos intervalos, como se lee en el ejemplo puesto al margen. Éstos son: una segunda descendente no dividida, una segunda descendente dividida y una tercera ascendente dividida con salto. Los ejemplos no corresponden bastante a menudo con la descripción, que resulta mucho más amplia[36]. En algunos casos estas fórmulas de adaptación no coinciden exactamente con el movimiento principal. A tal propósito dice el autor: «che simil atti observa solum batuda a batuda. Et non li sui mezzi alcune volte nel suo fine [...]» [«que debes observar los ejemplos de este tipo sólo compás por compás sin atender a sus mitades, ni siquiera a veces a sus finales (...)»][37].

El cap. XIX, *Riporto de tutti li moti diminuiti*, contiene las últimas advertencias concernientes a las cuatro « Reglas» y su organización. Ganassi vuelve más veces sobre los puntos cruciales del tratado recogiendo argumentos anteriormente expuestos. En cuanto al *tactus* dice que algunas glosas del intervalo de segunda pueden

essere pronunciate simplice come si vede per li essempi in su il marzine considerando tempo a tempo come inanti e ditto cioè con moto de una semibreve all'altra come da essa deriva & questo perché tu sapi procedere in parte il tuo sonar a le fiate con modo fermo contro al figurato.

[ser dichas, como antes dije y puede verse en los ejemplos al margen, tal cual, yendo de pulsación a pulsación, esto es, moviéndose de una semibreve a la otra como si de aquélla surgiera. Te digo esto para que sepas adecuar en parte tu forma de tocar y las respiraciones según se haya de usar el modo llano o el glosado.]

Ésta es la única indicación contenida en todo el tratado concerniente a la posibilidad de alternar intervalos glosados con otros no glosados. Estas «seconde» [«segundas»] que deben «essere pronunciate simplice» [«ser pronunciadas simplemente»] se pueden referir o a sus fórmulas base o a los ejemplos del margen que sirven para adaptar las glosas a más intervalos. Estos ejemplos presentan muy a menudo una escritura con notas largas de un intervalo no dividido que en la fórmula a glosar estaba dividido:



Ganassi parece referirse propiamente a estos casos y a otros que el lector todavía podrá fácilmente recabar. La alternancia del «sonar figurato» y del «sonar fermo» da origen al «diminuir vario»[38].

Algunos intervalos de segunda están escritos con dos semimínimas disjuntas. Esto es para que el lector aprendiese a glosar cualquier semimínima con una proporción diferente. El elemento rítmico adquiere así complejidad: las proporciones varían no sólo de un *tactus* a otro sino también dentro de una simple pulsación: «[...] questo per diminuir il tempo mezo de una proportion & mezo de un'altra sì come por far d'un tempo all'altro» [«(...) esto tanto para glosar desde la mitad del tiempo de una proporción a la mitad de la otra como para ir de una pulsación a otra»][39].

El discurso teórico sobre glosas se vuelve práctico cuando Ganassi, en los capítulos XX y XXI, glosa dos temas de su invención. Se diferencia en esto de los tratadistas posteriores que, para hacer una demostración de su arte, glosaban madrigales, motetes o *chansons* francesas conocidas por todo el público de la época. El primer sujeto (cap. XX) viene glosado «non proporzionalmente» [«no proporcionalmente»] todo en corcheas en el «diminuir simplice in particular de minute & proportion in particular per esser composto de vie» [«usando el glosado sencillo en lo referente a figuras y proporciones y el compuesto en cuanto a perfil melódico (vie)»]. El autor divide el sujeto en sus intervalos base, aplicando a cada uno de éstos las fórmulas de ornamentación tomadas de la «Regla primera»[40]. En el capítulo XXI Ganassi glosa el otro breve sujeto haciendo uso de las proporciones según el ejemplo «procedere del composto in generale» [«proceder compuesto en general»]. En este ejemplo el autor no escribe las proporciones en sucesión, sino que usa ocasionalmente barras de compás y pone dentro de éstas los números que indican la cantidad de semimínimas o de corcheas en que se subdividen una semibreve o, en el segundo caso, una mínima[41]. Es ésta una demostración práctica de cómo glosar utilizando el vasto material contenido en la *Fontegara*.

Con el capítulo XXII termina la parte del tratado dedicada a las glosas; por último, se afronta el problema de cómo glosar figuras mayores de la semibreve. En tal caso basta con aumentar los valores de las notas de las ornamentaciones, remitiéndonos a la «Regla primera», en caso de que queramos glosar sin hacer caso de las proporciones, o, en el caso contrario, a las tres restantes «Reglas». Ya en el capítulo XVII se encontraba una referencia a este procedimiento, donde se explica la aplicación de la proporción *dupla* a la «Regla primera» y a su utilización sucesiva[42].

III.I. *Consejos para la utilización práctica de las glosas de Ganassi: descodificación de un lenguaje musical*

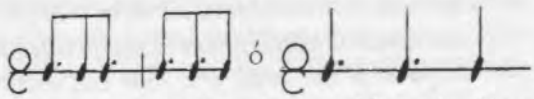
Apenas hay noticia sobre el uso de las proporciones ligadas al glosar y por ahora el núcleo central de las informaciones está constituido por la *Fontegara*[43]. El «diminuir composto de

proportion» [«glosado compuesto de proporción»] del resto, nace y existe sólo como codificación escrita de una práctica oral. El fenómeno se hace extremadamente simple si se analiza partiendo no del solo hecho en sí, sino de la realidad que lo ha generado. Así, para comprender en su plenitud las complejas fórmulas de las glosas será necesario preguntarse sobre qué cosa las ha generado y, más exactamente, si son una codificación, será necesario encontrar la clave para descodificarlas. Por tanto, será útil buscar una respuesta a las siguientes preguntas.

¿Es capaz de transmitir fielmente el evento sonoro la codificación escrita de un lenguaje oral? ¿Cuál es el mensaje oculto detrás de una escritura tan compleja que pone en duda su propia veracidad? La respuesta es común a ambas preguntas y comporta la explicación del sistema notacional usado por Ganassi.

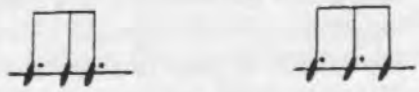
La autoridad del argumento, las informaciones exclusivas así como la seriedad y organización en el tratado nos llevan a creer en lo predecible de las fórmulas de glosas de la *Fontegara*. Éstas deben ser examinadas atentamente con el fin de descubrir el significado de una escritura tan compleja. Sólo de esta forma se podrá llegar con mayor aproximación al propio evento sonoro que, en cuanto tal, es difícil de codificar a través de la notación constituida por un sistema rígido, sujeto a reglas, que sirve para determinar a través de precisas relaciones numéricas la duración y la altura de los sonidos. La improvisación oral está sujeta del mismo modo a reglas de otra naturaleza y es difícil, o más bien casi imposible, que ésta actúe dentro de las relaciones precisas establecidas por el sistema notacional.

Ganassi trató de evitar este problema adaptando la escritura a un uso particular: el sistema proporcional, que ya de por sí ofrece posibilidades rítmicas considerables, es ampliado a través del uso de notas con puntillo no seguidas por las de la especie inferior, así como no insertas en un ritmo sincopado. Estas notas se emplean junto a dos de valores próximos. Como ejemplo, una semimínima con puntillo es considerada como una semimínima más larga o una mínima más corta y junto a otras puede dar lugar a ritmos irregulares de comportamiento oscilante. En la *Fontegara* se encuentran numerosos agrupamientos de tres notas, en dos o en cuatro tiempos (en notación moderna), constituidos por una nota simple y dos con puntillo. Su figuración rítmica es la siguiente:



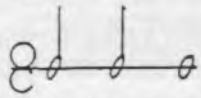
De las primeras fórmulas, considerando sólo un grupo simple de corcheas de las cuales dos llevan puntillo, aparecen, en la «Regla primera», dos variantes:

1) 2)

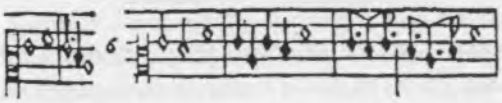


Segunda mínima- «Regla segunda» (2ª asc., núm. 6, fórm. 3).
Quinta ascendente- «Regla tercera» (5ª asc., núm. 2, fórm. 2, IV inferior).
Fórmula cadencial- «Regla primera» (cadencia núm. 5, fórm. 3).

Tales figuraciones aparecen, casi siempre, en las ornamentaciones de intervalos que tienen como forma base la siguiente:



Esto permitía utilizarlas separadamente para diferenciar las glosas de una mínima de las de la otra, como en el siguiente ejemplo:

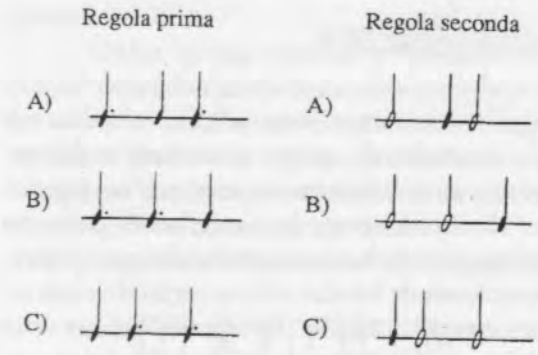


núm. 6, 2ª asc. fórm. 2

La misma fórmula rítmica expresada pero con tres semimínimas (de las cuales dos llevan puntillo) es usada para glosar intervalos para los cuales no es posible la descomposición en dos mínimas. De esta fórmula, dentro de la «Regla primera», están presentes tres variantes:

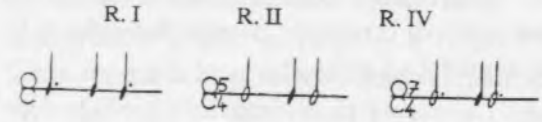
1) 2) 3)

En la «Regla segunda» se encuentran algunas glosas a tres notas que parecen derivar de las fórmulas anteriormente expuestas. Si para estas últimas la relación de desigualdad es de 3 a 2, en la «Regla segunda» es de 2 a 1:

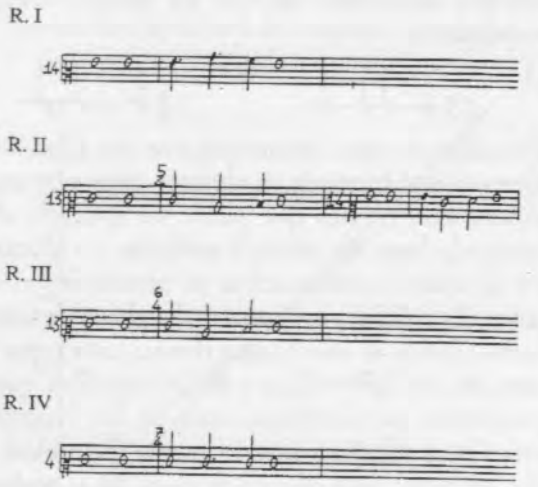


También las fórmulas de tres corcheas son usadas a menudo en esta «Regla», donde se encuentran en sus tres diversas combinaciones:

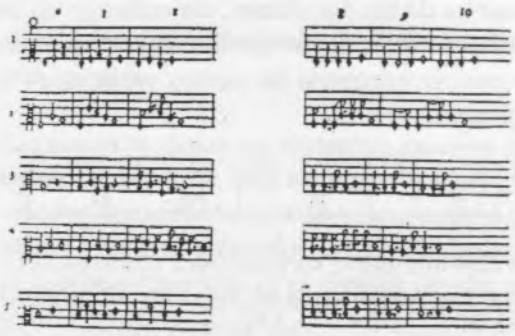
(la fórmula C, extrañamente, se encuentra ausente en la «Regla primera»). En la «Regla cuarta» hay una sola glosa a tres notas que podría estar ligada a los ejemplos precedentes:



En este momento convendría observar atentamente las siguientes glosas:

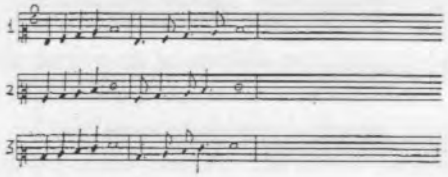


La ornamentación en proporción *sesquiáltera* de la «Regla tercera» está formada por tres semimínimas exactamente iguales en acentuación ternaria. Este ritmo es reexpuesto en las otras «Reglas» según las diversas desigualdades. Es típica la dependencia de las figuras complejas de las simples que, como veremos, ofrece la clave para una correcta interpretación de las fórmulas ganassianas. En la *Fontegara* hay muchas ornamentaciones basadas en la reexposición del intervalo principal con otro ritmo sin variar su estructura melódica. Se nos ocurre referirnos a estas glosas como "glosas rítmicas", esto es, división o fragmentación rítmica del intervalo[44]. El procedimiento resulta claro si examinamos la «Regla primera», donde las últimas ornamentaciones de los intervalos de segunda ascendente del uno al diez están formados por "glosas rítmicas".

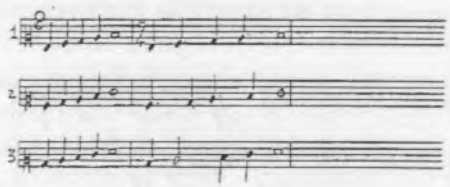


De este modo Ganassi varía las fórmulas básicas de los intervalos según ornamentaciones que adquieren mayor complejidad con el uso de las proporciones en las tres restantes «Reglas». A tal propósito, otro ejemplo viene provisto por las glosas de los cuatrillos de semimínimas de los intervalos de quinta ascendente o descendente.

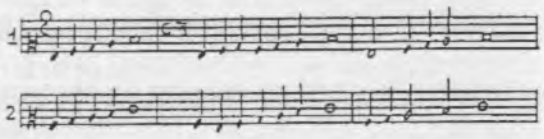
Regla primera



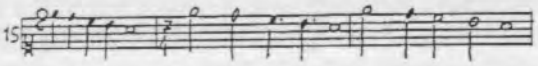
Regla segunda



Regla tercera

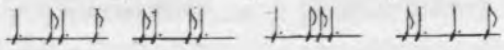


Regla cuarta



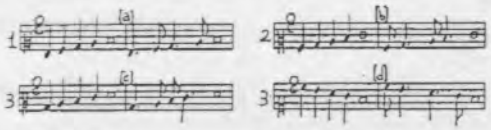
La "glosa rítmica" es por consiguiente una característica del estilo ganassiano. Además de los casos examinados existe un tipo de "glosa rítmica" que es aplicada a un ritmo estereotipado, como por ejemplo el trocaico o el yámbico. La «Regla primera» agota todas las combinaciones posibles de los dos ritmos, sin embargo en las glosas que utilizan los cuatrillos de semimínimas es posible encontrar las cuatro variaciones siguientes:

A) B) C) D)

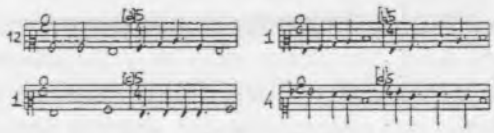


Es absolutamente sorprendente cómo estos ritmos son reexpuestos en las otras «Reglas» según diversas relaciones de duración entre nota larga y nota breve. Mientras en la «Regla primera» la relación es de 3 a 1, en la segunda pasa a 3 a 2, en la tercera a 2 a 1 y en la cuarta a 4 a 3. Estos diversos tipos de relación son posibles con la utilización de la proporción *sesquiquarta*, de la *sesquiáltera* y de la *supertripartiens quartas*, como puede verse en los siguientes ejemplos:

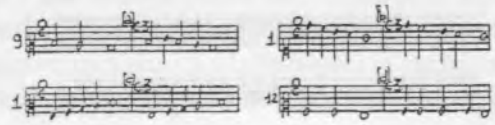
Regla primera



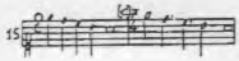
Regla segunda



Regla tercera



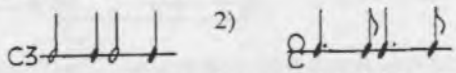
Regla cuarta



Aquí encontramos, junto a "glosas rítmicas" de los intervalos de quinta ascendente y descendente, otras ornamentaciones que no pueden ser clasificadas como las precedentes, pero que del mismo modo son caracterizadas por las combinaciones de los dos ritmos según diversas relaciones de duración. Podríamos definir estas últimas como "glosas melódico-rítmicas"; melódicas porque varían la estructura melódica del intervalo base, rítmicas porque en su subdivisión es reconocible un estereotipo rítmico que en nuestro caso está representado por los ritmos trocaico y yámbico. Los ejemplos tomados de la «Regla primera» son todos "glosas rítmicas" de los intervalos de quinta.

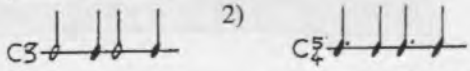
Creemos que es hora de aplicar la primera glosa del ejemplo aportado por nosotros a una música escrita en C3, como indica Ganassi en los ejemplos puestos al margen izquierdo. La "glosa rítmica" consistiría en este caso en una variación de la relación entre la duración de las notas del 2 a 1 al 3 a 2:

1) 2)



La relación pasaría, por el contrario, del 2 a 1 al 3 a 2 en caso de que usáramos una glosa de la «Regla segunda» escrita en proporción *sesquiquarta*.

1) 2)



Está claro en estos momentos que una glosa de Ganassi está formada en algunos casos por un *difuminado rítmico* que puede ser aplicado al intervalo base, sin variar la melodía, o a glosas en las cuales es reconocible un estereotipo rítmico. Este último es el caso de las glosas de tres notas (donde el estereotipo rítmico está representado por los tresillos o de los cuatrillos que presentan las combinaciones de los ritmos trocaico y yámbico anteriormente ilustrados). Sin embargo, este género de glosa no se acaba en los casos citados, sino que abarca un vasto número de ornamentaciones. En general, podríamos decir que toda «Regla», a excepción, naturalmente, de la primera, propone de nuevo las glosas de las precedentes según diversas relaciones de duración de los sonidos, como

resulta de la siguiente tabla: Véase página siguiente.

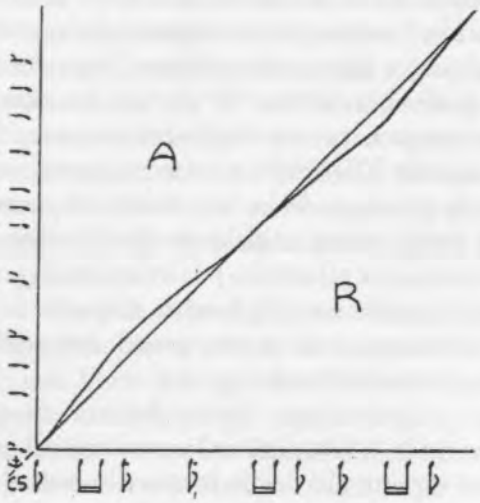
De las "glosas rítmicas" y "melódico-rítmicas" dependen las fórmulas más complejas de las ornamentaciones que completan la *Fontegara*. Entre éstas están algunas que incluyen, en sus guirnaldas de notas, variaciones de estereotipos rítmicos, como por ejemplo:

«Regla primera», Cadenza nº 10, Compás 3

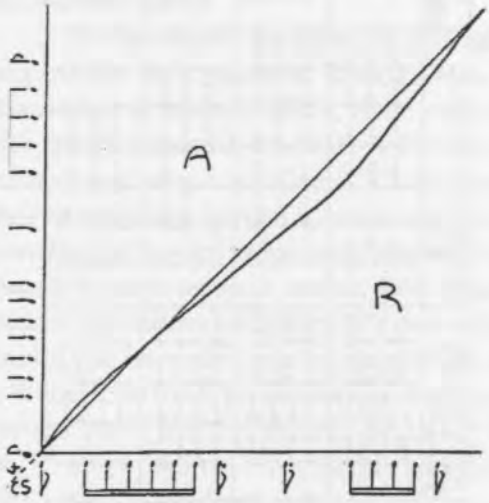
De otro modo, si se compara a fórmulas muy similares escritas en notación moderna y haciendo uso de figuras irregulares como tresillos, cuatrillos, quintillos, etc., constituyen fluctuaciones rítmicas, en *accelerando* y *rallentando*, de la medida temporal, como ilustran los siguientes gráficos.

III. I. I. *Representación gráfica de las oscilaciones rítmicas*

Los gráficos se leen en relación al ritmo C5. Cada vez que la línea se desvía hacia el cuadrante A se obtiene un *accelerando* respecto al ritmo en 4/4; se obtendrá un *rallentando* cuando lo haga hacia el R. Las fluctuaciones rítmicas se calculan en base a la distancia que se produce entre la línea curva y la diagonal. A la unidad lineal corresponderá una unidad de tiempo



«Regla segunda», intervalo de 4ª descendente, nº 3, glosa 5.

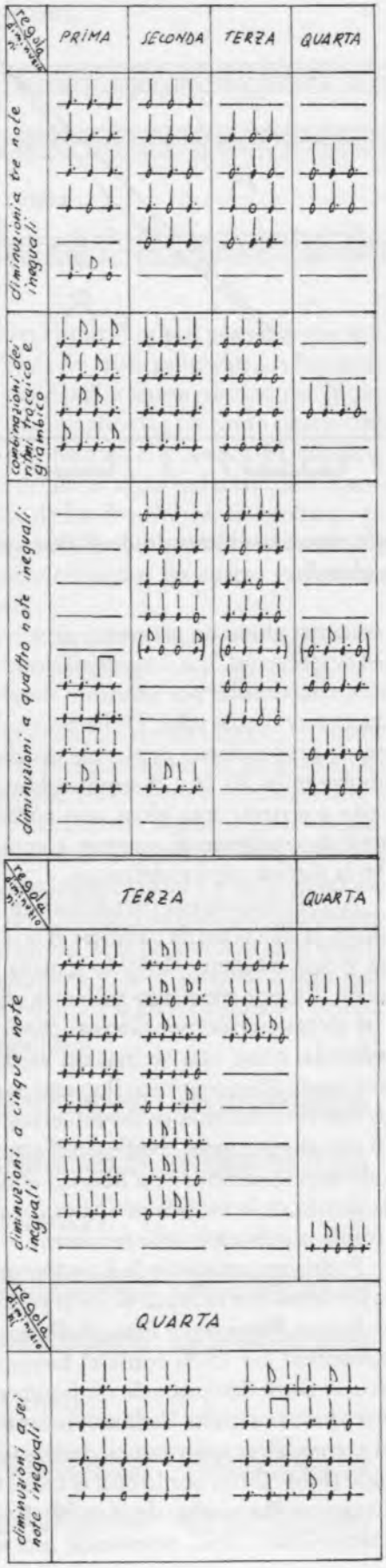


«Regla segunda», intervalo de 4ª descendente, nº 4, glosa 6.

Las restantes glosas no presentan excesiva dificultad de ejecución. Son ornamentaciones muy veloces, constituidas por un ritmo simple que utiliza a veces un solo valor. De hecho, mediante el uso de proporciones es posible dividir una semibreve en 16, 20, 24 y 28 semicorcheas. Esto permite construir una glosa con continuos *accelerandi* y *rallentandi*, siempre comprendidos en la medida regular del *tactus*.

Al principio de este párrafo habíamos insistido en la dificultad de codificar el arte libre de las glosas mediante el rígido sistema de la notación. En este momento podemos afirmar que las glosas escritas por Ganassi pueden ser consideradas como más vecinas del verdadero evento sonoro. Sus continuas fluctuaciones rítmicas son el testimonio de los esfuerzos realizados por el autor para codificar un arte libre de todo esquematismo. Esta libertad es conseguida dentro de la medida periódica del *tactus* que regula la pulsación de la semibreve.

Podríamos establecer la duración aproximada del *tactus* con la ayuda de los tratados del s. XVI. Éste es descrito por Hans Buchner en su *Fondamentum* (*ca.* 1525) como el tiempo que transcurre entre dos pasos de un hombre que camina a paso tranquilo. Cada movimiento viene así a tener la duración natural de cerca de un segundo (MM 60-70), por lo cual el *tactus* tiene la duración de cerca de dos segundos: semibreve=MM 30-50. Aceptando este valor



para la semibreve podríamos cuantificar exactamente las fluctuaciones rítmicas de las glosas ganassianas. Los resultados de este análisis resultan en una fluctuación máxima de cerca de 20-30 centésimas de segundo. En este caso los valores más bajos son imposibles de ejecutar si no es con la ayuda de una calculadora. Por eso anteriormente habíamos insistido en la importancia de descubrir el significado de una escritura tan compleja con el fin de poderla utilizar durante la ejecución. Por tanto, para glosar según las fórmulas más complejas de la *Fontegara* hará falta tener presente el estereotipo rítmico al cual se refieren, ya sea en particular (tresillos, ritmos trocaicos y yámbicos, etc.) o en general; cuando es posible equipararlo a fórmulas escritas en notación moderna haciendo uso de figuras irregulares. El estereotipo rítmico en este caso proverá el término de comparación para efectuar nuestra fluctuación rítmica quedando siempre dentro del movimiento regular del *tactus*.

IV. *«Regola e ordine del sonar artificioso»*

Los capítulos XXIII, XXIV y XXV, puestos al final del tratado, son de gran importancia para el estudio de todos los elementos que sirven para hacer a la música portadora de afectos, capaz de mover el ánimo hacia las más variadas sensaciones. Ganassi engloba tal concepto bajo el término del «sonar artificioso», allí donde el artificio consiste en imitar las expresiones de la voz humana. Ya en el capítulo II el autor se había referido a la expresión del cantante, «placabile» [«calma»] y «gioconda» [«alegre»], para describir la distinta cantidad de aire que necesita el flautista para expresar afectos contrastantes. En el capítulo XIII vuelve a referirse a estos conceptos enumerando los tres elementos necesarios para el «sonar artificioso»: «l'imitazione, la prontezza e la galanteria» [«la imitación, la presteza y la galanura»]. El flautista no puede dejar de lado ninguno de los tres, estando éstos estrechamente relacionados entre sí.

«L'imitazione» deriva del artificio que consiste en el saber imitar los recursos del cantante experto allí donde la «voce humana [...] cresce & manca: per imitare la natura de le parole come è dichiarato nel capitolo secondo» [«voz humana (...) crece y decrece: para imitar

la naturaleza de las palabras, como ya declaramos en el capítulo segundo»].

«La prontezza» se refiere a la cantidad de aire y está también estrechamente ligada al concepto inicial de la imitación. Por tanto, si la imitación será «suave over placabile» [«calma»] la cantidad de aire que necesitará el flautista será mínima, «fiato quietissimo» [poquísimo aliento»]; al contrario, cuando la imitación se haga «vivace», será necesario utilizar un «fiato superbissimo».

Finalmente, «la galanteria», para la cual Ganassi expone una *regla figurada*, «deriva e nasce dal tremulo del dito in su la voce di esso flauto» [«deriva y nace del trémolo del dedo sobre la nota de la flauta»]. La clasificación de la *galanura* está hecha en base a la amplitud del intervalo[45]. La «vivace & aumentata» se dará cuando el trémolo sea más o menos una tercera, la «mediocre» cuando el intervalo ronde el tono y la «suave over placabile» cuando el trémolo está formado por un semitono y «più e mancho parte di un semituono» [«más o menos parte de un semitono»].

El capítulo XXV está dedicado a la descripción de la *regla figurada*, es decir, a la tabla de las digitaciones necesarias para ejecutar los trémolos en la flauta. El sistema usado a tal fin es muy simple en cuanto que los círculos negros, representados en el dibujo de la flauta, corresponden a los agujeros cerrados, mientras que los blancos a los abiertos. El agujero sobre el que se debe hacer el trémolo viene indicado por la letra "T". Cada dibujo de la flauta, puesto encima del pentagrama sobre el cual está señalada la nota base del trémolo, está a su vez marcado con las letras "V" o "S". Esto indica que la *galanura* puede ser *vivace* o *soave*. La «prontezza», que, como habíamos visto, deriva del soplo, deberá por tanto regular la diversa cantidad de aire necesaria para producir estas dos *galanuras*.

La tabla de las digitaciones fue escrita por Ganassi en base al propio instrumento. En las últimas líneas del capítulo XXV, el autor advierte a los lectores que, cuando éstas no resulten exactas para otras flautas, habrá que recurrir al «coprire & discoprire una o due voce o piú o manco [...] perché dove manca la natura bisogna l'arte esser maestra» [«cubrir y descubrir una o dos voces, o más o menos (...) de manera que supla la maestría del arte las faltas del instrumento»].

En la «regola figurata», la precedente tripartición de la *galanura*, llevada a cabo por Ganassi en el capítulo XXIV, viene reducida a dos únicas clases de trémolo. A los que son *vivace*, marcados con la letra "V", corresponden las *galanuras* «vivaci e mediocri», con intervalos que pueden variar desde una tercera aumentada hasta segunda menor. Los trémolos *suoavi*, marcados con la letra "S", están constituidos por intervalos que oscilan entre el tono y el cuarto de tono. De esta última clasificación resulta que la frontera entre la *galanura* "V" y la "S" no es pues tan clara, ya que un trémolo de un tono de amplitud podría pertenecer a ambos grupos.

Hemos experimentado con los trémolos de Ganassi[46]. Aunque no expondremos en detalle los resultados de la investigación, ya que no son generalizables, queremos precisar algunas particularidades interesantes. Los intervalos obtenidos van de una tercera mayor a un cuarto de tono. En algunos casos la diferencia entre las dos *galanuras* consiste, además de en la extensión del intervalo, en la naturaleza del trémolo superior o inferior. Particularmente interesantes son los casos en que las dos *galanuras* de la nota base, usando la misma amplitud del trémolo, difieren en la intensidad.

ADVERTENCIA

Adjuntamos la interpretación de las tres abreviaturas usadas por Ganassi. De éstas, dos están referidas a la 'p'; la primera se presenta como una especie de rizo al final de la letra, como por ejemplo **p** y sirve para indicar el grupo 'r' + vocal, como en la palabra «**pportio**»; la segunda, que resulta poco clara en la impresión, puede ser identificada con algunos trazos al final de la letra **p** e indica el grupo vocal + 'r', como en «**pticular peffer**».

La tercersa abreviatura está constituida por un pequeño trazo puesto sobre las vocales o sobre la consonante 'q'. En este último caso sirve para sustituir el grupo de dos vocales como en q̄ella, q̄ello, q̄elli, que corresponden a *quella*, *quello* y *quelli*; en el otro caso sirve para indicar una 'm' o una 'n' como en «cōpositio cō parole».

BIBLIOGRAFÍA (no citada en las notas)

-BROWN, Howard Mayer, *Embellishing Sixteenth-Century Music*, Oxford, 1976.
-BROWN, Howard Mayer, Voz «*Ganassi dal Fontego, Sylvestro di* », *The New Grove*, Londres, 1980.
-DALLA CASA, Girolamo, *Il vero modo di diminuir con tutte le sorti di stromenti*, Venecia, 1584.
-GANASSI, Silvestro, *La Regola Rubertina*, Venecia, 1542.
-HORSLEY, Imogene, *Improvised Embellishment in the Perfomance of Renaissance Polyphonic Music*, en «Journal of American Musicological Society», IV, 1951.

NOTAS

[31] *Fontegara*, cap. IX.

[32] *Cf. Fontegara*, cap. XII, «exempii del diminuir». En el ejemplo nº 2, más concretamente en el título, hay un pequeño error de imprenta: la última palabra debería ser «de minute» y no «diminuir», porque la glosa está formada por figuras de diversos valores. Quedan por hacer algunas observaciones sobre las indicaciones proporcionales usadas por Ganassi. Nuestro autor utiliza el signo C/3 para indicar la proporción *sesquiáltera* en relación 3:2. Con bastante frecuencia ésta venía indicada con el signo C3, que servía también para la proporción *tripla*, pero muy raramente se expresaba con C/3, que podría hacernos pensar en una proporción *subsesquiáltera* de 2:3, donde el 2 vendría sustituido por el signo C. Se puede verificar otra particularidad en el signo C5 (séptimo ejemplo), que podría hacernos pensar en la proporción *quíntupla*, cuando en realidad se trata de una proporción *sesquiquarta* en relación de 5:4. Frecuentemente las sucesiones de Ganassi presentan un cambio de los valores de referencia expresados por las proporciones, por tanto el valor *integer* puede ser expresado primero en mínimas y después en semimínimas, como en los ejemplos 3 y 6.

[33] *Fontegara*, cap. XIII.

[34] *Fontegara*, cap. XIII.

[35] *Fontegara*, cap. XIII.

[36] Las diferencias entre las explicaciones y los ejemplos mismos están justificadas por el siguiente fragmento tomado del cap. XVIII: «[...] sapi che non ti scrivo pur assi parte de piú che se potria perché non dubito che questo non sia bastante da farte venir in cognitio del tutto quello può parturir i ditti atti diminuite [...]» [«(...) quiero que sepas que no te escribo gran parte de lo que podría porque creo que lo escrito hasta ahora será bastante para hacerte saber todo lo que podrían poner en luz las dichas piezas glosadas (...)»].

[37] *Fontegara*, cap. XVIII.

[38] *Fontegara*, cap. XIX.

[39] *Fontegara*, cap. XIX.

[40] La tercera ascendente no dividida (La-Do) viene glosada usando la fórmula de ornamentación tomada del número dos del movimiento de tercera ascendente, ejemplo IV. La nota final de esta tercera se puede considerar como término de este intervalo o bien como inicio del sucesivo: la segunda descendente dividida (Do-Re, Re). Esta última está ornamentada según la fórmula tomada del número 4 del movimiento de segunda ascendente dividida, ejemplo IV. Finalmente la fórmula cadencial (Re-Do-Si-Do) está tomada de la «chadentia prima», ejemplo II, Regla primera.

[41] Todo el material de la glosa está tomado de las cuatro «Reglas». Pasamos a continuación al elenco de la procedencia de cada ornamentación:
Primera semibreve: «Regla primera» (2ª asc. nº 14 fórm. 6)
Segunda semibreve: «Regla segunda» (2ª desc. nº 14 fórm. 5)
Tercera descendente: «Regla tercera» (3ª desc. nº 6 fórm. 4)
Primera mínima: «Regla cuarta» (nº 10 fórm. 1)

[42] El capítulo XVII, puesto al final de la Regla cuarta, explica la aplicación de las glosas en proporción *supertripartiens quartas* a una música escrita en proporción *sesquiáltera*. Al final de este capítulo Ganassi siente la necesidad, para completar su trabajo, de exponer las glosas en proporción *dupla* (8 a 4). De aquí la necesidad de eliminar por brevedad otra Regla escrita, aplicando la proporción *dupla* a la Regla primera. A tal propósito bastará simplemente doblar el valor de las notas.

[43] *Cf.* Dario Lo Cicero, «Ganassi e «un certo modo di procedere» che... si puó scrivere», *Il Flauto Dolce*, nn. X-XI, 1984. El autor cita algunos testimonios sobre el uso de las proporciones. Añadimos a éstos el siguiente fragmento tomado de *La Sfortiade* de Antonio Cornazano. Los versos (ver nota 19) se refieren al laudista Pietro Bono, que ejecuta una singular obra: «E la guidava tucta in semitoni, / proportionando e sincopando sempre, / e fuggia il tenor ai suoi cantoni» [«y la conducía toda por semitonos, / haciendo proporciones (subdivisiones rítmicas) y siempre sincopando, / y el tenor se movía rápidamente en sus *Cantoni* (rincones, o quizá es un error tipográfico y hay que leer Cantini, es decir, las cuerdas agudas del laúd)»] (Ms. París, Bibliothèque nationale, nuov. acq. ita. 1472, f. 107*r*); *cf.* Nino Pirrotta, *op. cit.*, pp. 232-233.

[44] *Cf.* Dario Lo Cicero, *op. cit.*, pp. 6-7. El autor proporciona un primer un análisis correcto del aspecto rítmico de las glosas ganassianas.

[45] «Per tanto el si ritrova alcune voce che tremolandole variano una terza & piu e mancho: & alcune altre variano uno' tuono alcune uno semitono & alcune altre piu de tono e mancho de tono come diesis e mancho de diesis: Le quale parte lorechia non sarà capace giudicare vero. [...]» [«Por tanto se vuelven a encontrar algunas voces sobre las que, haciendo trémolo, varían una tercera. Y más o menos: y algunas otras varían un tono, otras un semitono y otras más de un tono y menos de un tono, como sostenido y menos que sostenido, partes que el oído no puede juzgar con exactitud»], *Fontegara*, cap. XXIV.

[46] Con una flauta de F. Morgan, copia del 'mod. Ganassi' conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena. ❑

NOTICIAS

CONCIERTOS

19 de enero, Sala Pradillo, Madrid, Anna Margules, flauta dulce, obras de M. Lavista. G. Ortiz, V. Varela, M. Ishii, L. Andriessen y Javier Arias (estreno).

30 de Enero Palacio de Viana (Córdoba), GRUPO CINCO SIGLOS, Antonio Torralba, flauta, *Los albores de la música instrumental.*

1 de febrero, Auditori de la Mercè, Girona, 17'00h. AFETTI MUSICALI: Sara Parés, flauta dulce. Obras de Frescobladi, Marini, Castello, Caccini, Sanz, Rameau, Couperin, Monteclair, J.S. Bach, Telemann y Händel.

2 de febrero, audiciones escolares en las escuelas de enseñanza primaria de Quart (Gironès, prov. de Girona), a cargo de Joan Izquierdo, flauta dulce.

3 y 4 de febrero, Reus (Baix Camp, prov. de Tarragona), ibid. 2 de febrero.

5 de febrero, Súria (Bàges, prov. de Barcelona), ibid. 2 de febrero.

5 de febrero, Museu de l'Empordà, Figueres 21'00h. Ibid 1 de febrero.

9 de febrero, audición escolar en el teatro municipal de Torroella de Montgrí (Baix Empordà, prov. de Girona), a cargo del TRIO SUBTILIOR (Janne Eriksson, Joan Izquierdo y Anna Margules, flautas dulces).

11 de febrero, auditorio de Caixa Sabadell en Sabadell (Vallès Occidental, prov. de Barcelona), ibid. 9 de febrero.

12 de febrero, Girona, ibid. 9 de febrero.

17 de febrero, Teatro Municipal de Cornellà (Baix Llobregat, prov. de Barcelona), ibid. 9 de febrero.

18 de febrero, Teatro Municipal de Olesa de Montserrat (Baix Llobregat, prov. de Barcelona), ibid. 9 de febrero.

19 de febrero, Teatro Municipal de Puigcerdà (Cerdanya, prov. de Girona), ibid. 9 de febrero.

20 de febrero, Auditorio "Manuel de Falla" del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 19,30 h. Mariano Martín, flauta dulce y *traverso*. Obras de Telemann, Vivaldi, Leclair y J.S. Bach.

23 al 27 de febrero y 16 de marzo, Cornellà (Baix Llobregat, prov. de Barcelona), ibid. 2 de febrero.

2 de marzo, Badajoz, TRIO SUBTILIOR, música del Ars Subtilior francés.

6 de marzo, León, TRIO SUBTILIOR, música del "Llibre Vermell de Montserrat", Cordier, Woodson, Henry VIII, Quantz, Britten y Kondo.

7 de marzo, Fundación Juan March (Madrid), 12'00 h. Ciclo *Flautas Barrocas*: "El repertorio para flauta sola". Pedro Bonet, flauta dulce. Obras de Anón., Van Eyck, Bach, Heberle y Linde.

9 de marzo, Gijón, ibid 6 de marzo.

11 de marzo, Salamanca, ibid 2 de marzo.

21 de marzo, Fundación Juan March (Madrid), 12'00 h. Ciclo *Flautas Barrocas*: "Grandes sonatas del Barroco para flauta dulce y bajo continuo". Pedro Bonet, flauta dulce. Obras de Corelli, Castello, Frescobaldi, Bach, Marais y Händel.

23 de marzo, Auditorio de Caixa Sabadell, Sabadell (Vallès Occidental, prov. de Barcelona), ENSEMBLE EXTEMPORE (Joan Izquierdo, flautas dulces; Jonathan Manson, violonchelo; Pieter-Jan Belder, clave), obras de Händel, Telemann, Philidor, Vivaldi y Frescobaldi.

1 de junio, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Música para flauta dulce y electrónica (Joan Izquierdo, flautas dulces), obras de Iges, Núñez, Brncic, Moya, Russinyol y Doédano el Ur.

Recorders
from The Early Music Shop

Arguably the most comprehensive recorder shop worldwide!

RECORDERS

by Moeck, von Huene, Yamaha, Cranmore, Takeyama, Fern, Aestne, Kobliczek, Paetzold, Roessler, Fehr, Coolsma, Küng, Mollenhauer, Aura, Dolmetsch and Zen-On. Plastic recorders and historical copies.

ON APPROVAL SERVICE

Our 'on approval' service allows a choice of up to four recorders and is available throughout the EC.

ACCESSORIES

Cases, roll bags, bore oil, anti condensant, thumb rests, moos and pull throughs.

SHEET MUSIC

A specialist recorder selection from leading publishers including Moeck Editions, Schott, London Pro Musica, Bärenreiter, Faber and Elkin.

CDS

A unique collection of over 300 'recorder on CD' titles. Special orders welcome.

REPAIRS

Voicing, thumb hole bushing, crack repairs, re-corking. All undertaken 'in-house' by our specially trained technicians.

WORLDWIDE GUARANTEE

All purchases without exception are covered by our comprehensive guarantee.

The Early Music Shop

The Early Music Shop, 38 Manningham Lane, Bradford, West Yorkshire, England, BD1 3EA.
Web site: http://www.e-m-s.com Email: sales@earlyms.demon.co.uk

Tel: 01274 393753 Fax: 01274 393516

CURSOS

Dos Conservatorios de la Comunidad de Madrid organizan en estos meses sendos cursos de música antigua:

Seminario de Música Antigua en el Conservatorio "Padre Antonio Soler" de San Lorenzo de El Escorial. El primero de los tres encuentros que constituyen este Seminario (los siguientes tendrán lugar en abril y mayo), se ha celebrado los días 23, 24 y 25 de enero. Está organizado por la Conserjería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid. Se imparten las siguientes asignaturas: violín barroco, flauta dulce, viola da gamba, violonchelo barroco, clave y bajo continuo, instrumentos antiguos de cuerda pulsada y música de cámara. Los profesores de flauta dulce han sido Bárbara Sela y Fernando Paz (que también ha impartido flauta travesera barroca). Información: Conservatorio "Padre Antonio Soler", c/ Floridablanca, 3. 28200 San Lorenzo de El Escorial (Madrid). Tel. 91- 8903611, fax 91-8905994

16 a 20 de febrero. *I Semana de Música Antigua* en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, en la que se impartirán clases de clave, fortepiano y piano, laúd, vihuela y guitarra, violín y viola da gamba y violonchelo. Paralelamente al curso, se celebra un ciclo de conciertos interpretados por los profesores del curso. Información e inscripciones en la Secretaría del Real Conservatorio Superior de Música, c/ Santa Isabel, 53. 28012 Madrid (de 10 a 13 h.) y vía Internet en www.real-conser-madrid.es

Curso de Interpretación de Música del Ars Subtilior con el Trio Subtilior, los días 11 al 13 de marzo en el Conservatorio Superior de Salamanca, abierto tanto a flautistas como a cantantes, guitarristas y instrumentistas de cuerda. Para más información, contactar con Vicente Balseiro o con el Conservatorio de Salamanca.

XII Curso Internacional de Música Antigua, 13-19 de abril en la Escola Superior de Música do Porto. Se impartirán clases de canto, flauta dulce y *traverso* (Peter Holstlag), violín, violonchelo, clave y música de cámara. El precio de la inscripción es de 27.500 pesos portugueses para los alumnos activos. Información e inscripciones: Sofia de Mendia, Academia de Música Antiga de Lisboa. Rua Ricardo Espírito Santo, 3-1° Esq. 1200 Lisboa, Portugal. Tel./fax 01-3907724, e-mail: musicantiga@mail.telepac.pt

CONCURSOS

En septiembre tuvo lugar la final del **Concurso de Moeck/SRP 1997** para solistas de flauta dulce. La ganadora fue Dorothee Oberlinger. Dorothee nació en Simmern (Alemania) en 1969, estudió flauta dulce con Günther Höller en el Musikhochshule de Colonia y con Walter van Hauwe en el Sweelinck-Conservatorium de Amsterdam. En noviembre de 1996 fue premiada en el Concurso Europeo de música contemporánea para flauta dulce. Interpretó el siguiente programa: *La Mi Re*, Thomas Preston (s. xvi); *Sweet*, Louis Andriessen (* 1939); *Boffons*, Jacob van Eyck (1589/90 - 1657); *Fantasia en Fa M. (orig. Do M.) TWV 40:2*, Georg Philipp Telemann (1681 - 1767); *Duplum* (version revisada 1984) para flauta tenor y violonchelo, Joep Straesser; *Gesti* (1966), Luciano Berio (* 1925). Como parte de su premio, ofrecerá un recital en el Wigmore Hall de Londres el 20 de febrero de 1998. El segundo premio fue para Astrid Andersson (Dinamarca), y las otras dos finalistas fueron Lisete da Silva (Portugal) y Rebecca Austen-Brown (Inglaterra).

El plazo de inscripción para el Concurso de 1999 (que debe incluir una grabación, el boletín y la cuota de inscripción) terminará a final de 1998. La final tendrá lugar en septiembre de 1999 en Londres. Para más información, ponerse en contacto con Mrs P.E. Davies F.T.C.L., G.T.C.L. Competition Administrator. Moeck/SRP Solo Recorder Playing Competition. 20, The Coppice, Impington. Cambridge CB4 4PP. Reino Unido. Tel. +44 (0) 1223 234 791; email: chairman@srp.org.uk

30 ANIVERSARIO DE *BLOC*

La Asociación Musical *Bloc*, sociedad catalana de la flauta dulce, celebra este año el treinta aniversario de su fundación. Unos años antes de la fundación de *Bloc* existían en Barcelona solamente dos núcleos que conocían este instrumento: un grupo de profesores vinculado a la Escuela Alemana y algunos de los miembros responsables del movimiento *Scout*, más relacionados con Francia e Inglaterra. Un factor decisivo y simultáneo a la creación de *Bloc* fue la promoción del grupo de música Ars-Musicae, fundado por Higini Anglés y J.M. Lamaña y dirigido, en aquel momento, por Enric Gispert. Prácticamente todos los fundadores de *Bloc* pertenecían a Ars-Musicae, y el propio Gispert con J. Casulleras, S. Mas, A. Molfulleda, J. Audènis y R. Escalas fueron los promotores de la asociación.

Durante estos 30 años *Bloc* se ha ido adaptando a las exigencias musicales de la ciudad de Barcelona y de Cataluña, difundiendo la flauta dulce y su música, y velando por ofrecer información a los flautistas, organizando actividades en torno al instrumento y predicando las exigencias de calidad necesarias para los profesionales, pedagogos y *amateurs*, cada uno en su respectivo nivel.

Hoy celebramos el treinta aniversario con la esperanza de alcanzar muchos más. Para conmemorar esta efemérides, hemos organizado una serie de actos que se detallarán en un folleto específico. Las actividades, programadas para los días 27, 28 y 29 de marzo de este año, abarcarán un amplio sector temático. Hemos organizado mesas redondas, encuentros con constructores y una clase magistral sobre el conjunto de flautas a cargo de Karel van Steenhoven, miembro del extraordinario grupo Loeki Stardust Quartet de Amsterdam.

La participación en los actos del aniversario estará abierta a todo el mundo, previo pago de una inscripción. Si deseáis obtener más información podéis llamar al tel. 93-2072758 (Sr. Josep Audènis). ¡Os esperamos!.- Roma Escalas

PARTITURAS

Hemos recibido las siguientes partituras de la editorial Moeck:

Weichnatslieder para dos flautas (SS/SA) (guitarra ad. lib.), edición de J. Weber. Moeck Nr 2083. DM 20,00.-

Joseph Gebauer, *Sonata Op. 17* (1812) para flauta soprano (czakan) y piano, edición de H. Reyne. Moeck Nr. 1133. DM 35,00.-

Dos disminuciones de Dowland y van Eyck para flauta soprano y clave (laúd, guitarra), edición de M. Nitz. Moeck ZfS 698/9. DM 7,90.-

Philipp Tenta, *Der Wasserträger* (1997) para tres flautas (SSA). Moeck ZfS 700. DM 5,10.-

G.F. Händel, *Vier Duette* para dos flautas (AT), edición de I. Freiberg. Moeck ZfS 701. DM 5,10.-

Matthias Maute, *Ricercar* (1988) para cuatro flautas (AAAB). Moeck ZfS 702. DM 5,10.-

Lothar Graap, *Kommet, ihr Hirten* (1993) para flauta soprano y teclado (órgano, piano). Moeck ZfS 703. DM 5,10.-

RESEÑAS Y CRÍTICAS

REVISTAS

American Recorder, Vol. XXXVIII, nº 4, septiembre 1997. Editor, Benjamin S. Dunham. 40 pp.

Los dos artículos que ocupan el grueso de esta revista no tienen excesivo interés flautístico:

- Una agrupación de California ha grabado las danzas (melodías posteriormente armonizadas) que aparecen un manuscrito mejicano del s. XVIII.
- Tres adultos narran sus experiencias como estudiantes –principiantes– de flauta dulce.

Aún así, la revista contiene numerosas críticas, noticias y reseñas que son siempre útiles para conocer la vida flautística americana.

The Recorder Magazine, Vol. 17 nº 3, septiembre 1997. Editor, Andrew Mayes. 44 pp.

Aparece en este número la tercera entrega del artículo de Anthony Rowland-Jones sobre iconografía, en esta ocasión dedicado al simbolismo de algunas flautas abandonadas que aparecen en cuadros de Tiziano, Rubens, Veronese y Rafael. Como es habitual en el autor, el artículo tiene mucho interés y está profusamente documentado.

Encontramos también el catálogo y descripción de las obras para flauta dulce del compositor Anthony Gilbert (Londres, 1934).

Como nota curiosa, en la sección de cartas al editor aparece una nueva y extensa carta de Alec Loretto, en la que insiste, en respuesta a cartas aparecidas con anterioridad, en la polémica que él mismo creó hace unos meses sobre la exactitud de algunos datos y descripciones aparecidos en el libro *The Cambridge Companion to the Recorder* (en diciembre de 1996 y en esta misma revista, Loretto publicó un artículo titulado "¿Cómo de precisos deben ser los hechos?"). ¿Estaremos ante la nueva 'polémina interminable' del mundo de la flauta?

Tibia, Vol. XXII/4, 1997. Editor, Dr. Hermann Moeck. 80 pp.

En este número sólo un breve artículo de Martin Nitz tiene relación directa con la flauta dulce.

La publicación en Schott de las dos Sonatinas para flauta y b.c. de Telemann con su bajo original (edición de Nikolaus Delius), es el pretexto que utiliza el autor para hacer un interesante análisis comparativo entre esta edición y las dos que existían anteriormente. C.E. Maynfrank (Musica Rara) y W. Michel (Amadeus) editaron estas Sonatinas escribiendo la parte del bajo (hasta ahora considerada perdida) ambos de forma muy imaginativa pero muy diferente; la solución que ofrece la partitura de Telemann es en muchos aspectos más simple. Nitz nos ofrece una atractiva interpretación, apoyada en muchos ejemplos musicales.

En las centrales "páginas amarillas" Gerhard Braun propone un extenso análisis de *Traumbilder*, una obra para flauta soprano sola de Konrad Lechner.

Windkanal, 3/97, octubre 1997. Editor, Conrad Mollenhauer. 24 pp.

Mollenahuer, coincidiendo con su etapa de fuerte expansión en el mercado, acomete la empresa de crear una revista en alemán dedicada a nuestro instrumento. Tenemos en nuestras manos el tercer y último de los números repartidos gratuitamente; a partir de este momento su futuro dependerá de la cantidad de suscriptores. Les deseamos lo mejor.

La revista, con una atractiva aunque algo *naive* maquetación, contiene entrevistas, reseñas, crónicas y artículos de corta extensión y de contenido simple, así como una completa agenda de actividades en Alemania. En definitiva, parece una revista destinada más a la divulgación que al estudio o la musicología, lo que no le resta interés a la iniciativa. —Bárbara Sela Andrés

PARTITURAS

Hans-Eberhard Meyer, *Der kleine Vogel Fredy* [Una historia musical para cinco flautas diferentes, piano, percusión y narrador]. Moeck Nr. 2207. DM 22,00

Desde que Sergei Prokofiev compuso *Pedro y el lobo* (1935), han sido varios los compositores que han seguido la fórmula de unir una obra musical a una narración para niños o jóvenes: Tibor Harsanyi, con *El sastrecillo valiente*; Benjamin Britten, con su *Guía de orquesta para jóvenes* -aunque no es propiamente un cuento-; André Popp, con la injustamente olvidada *Piccolo, Saxo y compañía* o Alan Ridout, con *El toro Fernando*.

Sin embargo, las posibilidades de disfrutar de éstas y otras obras en una ejecución en vivo son muy reducidas porque todas ellas requieren la pre-

sencia de un grupo instrumental más o menos numeroso, cuando no de una orquesta. Paradójicamente, la *Historia de Babar*, de Francis Poulenc, compuesta para recitador y piano, es más conocida por la orquestación de Jean Français que por su versión original.

Der kleine Vogel Fredy viene a sumarse felizmente al reducido número de cuentos musicales que pueden ejecutarse en vivo con pocos recursos: la obra está compuesta para narrador, cinco flautas dulces (soprano, sopranino, alto, tenor y bajo), piano y pequeña percusión. Las flautas, además, suenan sucesivamente, con el fin de que un solo flautista pueda tocarlas todas.

Ni las partes de flauta, ni la de piano, ni la de percusión revisten gran dificultad: no hacen falta, pues, intérpretes profesionales para tocarlas y pueden hacerlo cuatro maestros o profesores de secundaria, incluso tres, si uno de los instrumentistas hace las veces de narrador.

Está claro que Hans-Eberhard Meyer no es un genio de la composición de nuestro siglo. Pero es un pedagogo cuyo talento y buena formación le han permitido componer una obra que a la excelencia de su propósito une la honestidad del trabajo bien hecho: las melodías tienen su gracia, la armonización es escueta pero eficaz y la escritura de cada instrumento es, dentro de la sencillez, idiomática y correcta.

Como único punto negativo -achacable además a la editorial- habría que señalar que la historia del pajarito figura solamente en alemán, máxime cuando en los materiales del narrador sobra espacio para haber incluido, al menos, la traducción del cuento al inglés. —José del Rincón Rubio.

***Tänze aus Südamerika* para dos flautas dulces (AA/AT) o dos flautas traveseras con percusión *ad lib.* Adaptacion de Willibald Lutz N2389 Heinrichshofen**

Se trata de seis piezas cortas que recogen danzas de diversos países sudamericanos (Bolivia, Perú, Brasil, Ecuador y Argentina). Según el prefacio se trata de presentar un repertorio alternativo al habitual para la flauta dulce. Éstas son danzas que originariamente se acompañan con flautas de pan, quenas, charangos, bombos, guitarras y acordeón. Esta edición se ha basado en unos arreglos para dos violines de Renato Lemos, y las danzas han sido adaptadas a la tesitura de las flautas dulces y modificadas para facilitar su ejecución. Se añade, ademas, una parte de percusión que complementa el ritmo propio de la melodía, dado que el ritmo es un elemento esencial en las danzas sudamericanas.

Además de la partitura conjunta hay una partitura separada para la parte de percusión. En una primera inspección visual parecen todas danzas rapidas, breves y fáciles, en las que el elemento rítmico es fundamental. Tienen casi un aire de juego, de entretenimiento. Después de haberlas tocado, lo primero que puede decirse es que se trata de auténtico folclore, no de piezas con sabor folclórico.

Lo segundo es que, efectivamente, la dificultad técnica no es muy elevada y, sin embargo, el resultado obtenido es muy agradecido. Dada la importancia del elemento rítmico, es muy importante la conjunción de las voces. Al respecto, hay que añadir que, como tantas veces en este tipo de música, las terceras generan armónicos muy audibles.

Destaca la variedad de las danzas elegidas para esta selección. Como resumen, se trata de un trabajo muy agradable para dos voces que enriquece el repertorio habitual con elementos folclóricos de indudable riqueza y belleza. —Francisco Javier Santos Hernández

Thomas Preston; Alfonso Ferrabosco; Anón., *Instrumental Music from the Baldwine-Manuscript 1581-1606, Vol. 3*, Garamond [Collana "Fonti e Studi", Serie I, Fonti-n. 1], Roma, 1995.

Tercera y feliz entrega de las transcripciones realizadas por Kees Boeke del *Ms. Baldwine*[1]. Dos son las novedades más significativas de este volumen con respecto a los anteriores[2]: el cambio de editorial y la colaboración del musicólogo y constructor de flautas italiano Luca de Paolis. Si la primera tiene sus ventajas e inconvenientes, la segunda es a todas luces ventajosa.

La información que sigue está referida íntegramente por Boeke en su texto introductorio: el manuscrito, que toma su nombre del copista (el cantante y compositor inglés John Baldwine), fue copiado entre los años 1581-1606, y recoge obras separadas por más de siglo y medio, a saber, desde las de John Bedyngham, que datan de ca. 1450, hasta las del propio Baldwine, cuyas últimas composiciones están fechadas en 1606. Otros compositores representados en el manuscrito son, por citar -arbitrariamente- sólo a algunos (en el ms. figuran más de 25 nombres más anónimos), Byrchley, Dygon, Jonhson, Moorecocke, Preston, Giles, Byrd, Tye y los italianos Marenzio y Ferrabosco.

Según su contenido, podríamos dividir el manuscrito en tres secciones: la primera la forman, en su mayor parte, composiciones a cinco voces en *partitura;* la segunda contiene música rítmica y proporcionalmente harto compleja a dos, tres y cuatro partes, y la tercera recoge piezas vocales a tres partes, fragmentos de obras más extensas. Es esta segunda parte, que comprende los folios 100*v*-128, la elegida por Boeke para la serie *Instrumental Music*

from the Baldwine-Ms.

Este nuevo volumen cuenta con dos textos: uno firmado por Boeke -de cuyo contenido ya se ha adelantado algo- y otro por Paolis, ambos en italiano e inglés, lo que resulta una notable mejora respecto a los anteriores volúmenes, ya que éstos incluían un único texto de Boeke (en inglés y japonés) en el que se mezclaba toda la información: sobre el manuscrito, sobre los compositores y sobre las obras en cuestión. Por el contrario, en este tercer volumen el trabajo está repartido: Kees Boeke se encarga de la descripción del manuscrito, de referir la poca información existente sobre los compositores, de situarnos *-grosso modo-* en el contexto histórico-interpretativo y de comentar las obras que transcribe, mientras que Luca de Paolis reflexiona sobre la complejidad de las obras transcritas y el asombroso asunto de su datación: no deja de sorprender que las obras contenidas en este manuscrito (más concretamente en su segunda parte), que -cito a De Paolis- "utilizan el sistema de notación proporcional en sus más variadas posibilidades y combinaciones rítmicas" *[utilizzano nelle più svariate possibilità e combinazione ritmiche il sistema di notazione proporzionale]* pertenezcan a un periodo (recordemos que algunas obras del manuscrito datan de una fecha tan tardía como principios del s. XVII) "en el que la escritura musical se había liberado de todo juego numérico complicado, conservando únicamente las relaciones rítmicas más simples del sistema proporcional" *[periodo in cui la scrittura musicale si era liberata dei complicati giochi numerici, mantenendo del sistema proporzionale solo i rapporti ritmici più semplici].*

De Paolis llega incluso a hablar de una "reservada" realidad musical activa en Inglaterra en el periodo comprendido entre la segunda mitad del siglo XV y principios del XVII cuyo uso de la notación mensural recuerda a la "notación manierística" de fines del s. XIV.

Al principio se ha aludido a las consecuencias del cambio de editorial: este nuevo volumen presenta algunas novedades importantes; la más significativa es acaso la introducción al principio de cada obra de un fragmento que representa las dos o tres primeras notas y/o silencios tal y como aparecen en el manuscrito, lo que permite comprobar al instante las posibles modificaciones editoriales: alteración del valor de las notas, cambio de claves, etc. Aunque práctico, este procedimiento no justifica la casi luctuosa omisión de la reproducción facsimilar del manuscrito que -aunque muy reducida- aparecía en los volúmenes anteriores.

Es también destacable el intento de respetar la apariencia original de las obras, que reproduce incluso la peculiar escritura de Baldwine: *Kirie of 3 voc* es escrito *Kirie of: 3 voc:-*[3], la inclusión de una escueta bibliografía y la indicación del número de folio en que se encuentra cada obra en el manuscrito. Esta vez Boeke prescinde de la sugerencia de instrumentación (flautas y/o violas) que hiciera en los volúmenes anteriores.

La edición musical es excelente: las manipulaciones de los editores se reducen a las inevitables, las que forzosamente requiere la notación moderna. De esta forma, sólo en contadas ocasiones el valor original de las notas ha sido modificado; se han usado hasta cuatro tipos de barras de compás[4]; se han introducido quebrados de compás; a los editores también se debe la agrupación de las corcheas y semicorcheas, a modo de sugerencia interpretativa; algunas alteraciones accidentales; las indicaciones proporcionales, que son expresadas mediante la igualación de dos notas de diferente valor (ej: blanca = blanca con puntillo) en vez de mediante relaciones numéricas con su correspondiente denominación latina (7.4.: *supertripartiens quartas*) que es tal y como aparece en el ms; y el uso de corchetes sobre las notas que en el manuscrito habían sido escritas mediante una ligadura.

Por último, habría que señalar que existen algunas diferencias -si bien mínimas- entre lo que Boeke transcribió y lo que grabó[5]. En la última grabación de *Sour Cream*[6] se incluyen todas las obras que aparecen en este volumen con excepción de *Ut re mi fa* de Ferrabosco. La última página promete la publicación de los volúmenes 4-6 y adelanta su contenido: obras instrumentales a dos, tres y cuatro voces de Baldwine, Giles, Bedyngham y anónimos. —VICENTE PARRILLA LÓPEZ

NOTAS

[1] British Museum, Royal Manuscript RM 24 d2. Edición facsimilar en Garland Publishing Inc., Nueva York, 1987-Renaissance Music in Facsimile; V. 8.

[2] *Instrumental Music from the Baldwine-Ms.*, Vol. 1/2, Ed. Kees Boeke, Zen On Music C. Tokyo, 1978/1981.

[3] A este propósito responde también la reproducción de cualquier carácter que aparezca en el ms., como *verte follium, verte folium [sic], the second verse, gimel:, the last verse* o *finis: mr: alfonso: ferabosco:-*, que muy probablemente hubieran sido eliminados por otros editores.

[4] Orientativas, fuera del pentagrama; dentro del pentagrama, generales; dentro del pentagrama, individuales; discontinuas individuales para facilitar la lectura de compases muy largos (aunque no ha sido necesario usar estas últimas en ninguna obra de este tercer volumen) y, en fin, cualquier combinación necesaria para evitar las ligaduras

de valor, prefiriéndose dejar los compases abiertos para garantizar visualmente una mayor libertad rítmica en las voces.

[5] Así, en la página 7, segundo sistema, segundo compás puede leerse la[1] do[2] dos veces (negra/blanca respec. la primera vez y negra/blanca con puntillo la segunda), mientras que en el disco se oye si[1] do[2] las dos veces, con la misma figuración rítmica. Otra incongruencia con lo transcrito tiene lugar en la página 9, último sistema, penúltimo compás: las dos últimas notas de este compás y la primera del siguiente (sol[1] la[1] si[1], negra con puntillo, corchea y negra respec.) son eliminadas en la grabación.

[6] *The Sour Cream Legacy, Res Musice, The Passion of Reason:* Frans Brüggen, Walter van Hauwe y Kees Boeke, flautas dulces; I. Álvarez, soprano y T. Satoh, laúd. ATTACCA Babel 9682&83. Ver *Revista de Flauta de Pico*, nº 8, mayo de 1997, pág. 29.

DISCOS

LOS MINISTRILES. SPANISH RENAISSANCE WIND MUSIC. **Obras populares, anónimas, y de Flecha, Dalza, Narváez, Arañés, de la Torre, del Encina, Guerrero, João IV de Portugal, Cardoso, Ortega, Ruimonte, Tavares, Mondéjar, Mudarra y Fernandes. PIFFARO, THE RENAISSANCE BAND: J. Kimball y R. Wiemken, dirs., A.K. Gilbert, R. Gilbert, G. Herreid, M. Ramsey y T. Zajac: flautas dulces, chirimías, orlos, sacabuches, bajones, pitos, gaitas, zanfoña, arpa, vihuela, guitarras y percusión. Archiv Produktion 453441-2, 1996-97, 67'14", DDD.**

Tras sus dos anteriores discos dedicados a la música italiana y a la francesa, el grupo norteamericano PIFFARO interpreta la música que podía estar al alcance de los ministriles del mundo hispano (español, portugués e incluso americano) durante los siglos XVI y XVII. El disco incluye por un lado buen número de obras vocales (religiosas algunas, otras procedentes de los cancioneros de la Colombina y de Medinaceli) interpretadas por los tradicionales conjuntos de flautas dulces y de instrumentos altos de la época (o sea, chirimías, sacabuches y bajones, unas veces, orlos otras), y por otro lado diferentes arreglos, piezas improvisatorias y danzas de carácter más o menos popular –y más o menos sacadas de la manga, según los casos–.

Hay que hacer notar ante todo la más que notable calidad técnica del conjunto. Cada miembro toca instrumentos realmente diferentes en los distintos cortes del disco, y todos ellos intervienen como flautistas en alguna pieza. Pese a ello, la calidad sonora del grupo (realzada por una buena toma de sonido, en especial para las lengüetas y los sacabuches) y el empaste son excelentes. La afinación es también de una calidad superior a la habitual en este tipo de conjuntos. El conjunto de flautas, fabricado por Adrian Brown (que escribe en este mismo número), apareciendo en diverso número y combinación de instrumentos, tiene un sonido compacto y notable musicalidad, y su afinación es satisfactoria, si bien la toma de sonido es un punto lejana. Especialmente atractiva es la versión del *Crux fidelis* de João IV de Portugal, en el que las ¡siete! flautas dulces (de la soprano a la contrabajo) tocan doblando octavas al modo de un órgano. Quien esto firma nunca había oído semejante efecto, y lo recomienda al lector. Tan sólo se echa un poco en falta en las obras polifónicas una mayor atención a la disminución, pecado éste habitual entre los músicos *originales* de hoy.

Donde desde luego no falta imaginación (tal vez sí algo de rigor..., tal vez) es en las piezas más *divertidas* del disco: danzas variadas, grandes éxitos de la época (aunque haya que estirarla para que quepan los inevitables *Canarios*), incluyendo *el baldrés, el propiñán* y *el sarao de la chacona*, un tal *Alli in Midbar* tradicional (sic) -y muy moro-, piezas folclóricas para gaita, una pieza de aire indio (muy propia de Gaspar Fernandes) e incluso una chacona italiana directamente inventada sobre el patrón de bajo; todo ello generosamente condimentado con variada instrumentación (incluidos diferentes tipos de flautas), percusiones, efectos y -ahora sí- disminuciones e improvisaciones (aun *escritas*) por todas partes. Se apunta así el grupo a la línea de discos como los del *Harp Consort* de Andrew Lawrence-King, atractivos al público, escasamente académicos y susceptibles de emitirse en programas de música *New Age*, y de paso a la *multiculturalidad* y lo *políticamente correcto* (lo popular y lo culto, lo blanco, lo indio y lo moro -digo arábigo-andaluz-, lo antiguo y lo moderno, todo junto y *en convivencia pacífica*). Mientras se toque bien, no hay nada que objetar a ello: da variedad al disco y sin duda lo hace más atractivo, mientras se sea consciente del terreno que se pisa. Sin duda es más fácil para los norteamericanos hacer estas cosas, descargados del pesado equipaje de la tradición académica que portamos los europeos, y hará vender muchos más discos a la casa. Y al fin y al cabo, los músicos nos podemos reservar el derecho de imaginar, y de camino el público se ve aliviado de espesas –aunque sean muy bellas– obras contrapuntísticas que nunca se escribieron para tocar *a paquete* durante una

hora seguida.

El disco se vende (al menos en España y durante el mes de diciembre) a precio barato junto a un disco de promoción de la Deutsche Grammophon (nada menos) y el catálogo vigente del *sello amarillo*, lo que significa una buena ocasión de hacerse con un repertorio no muy transitado y al tiempo demuestra que esto de la *música antigua* ha llegado bastante lejos, comercialmente hablando.

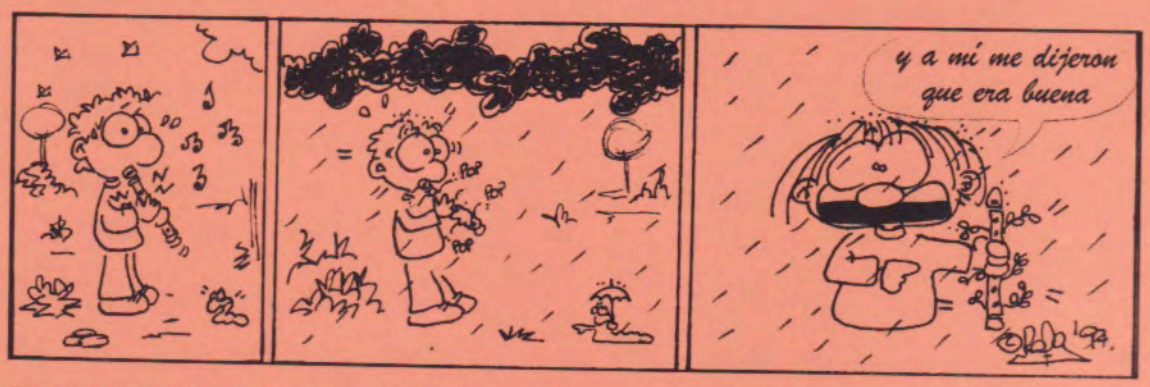
Una vez más, en todo caso, los españoles vemos cómo son músicos de fuera de la península los que nos recuerdan el inmenso patrimonio musical de calidad que tenemos y cómo hay que tocarlo. Tomemos al menos ejemplo y sigámosles el camino. Igual nos sale hasta mejor. —JUAN RAMÓN LARA GARCÍA

TELEVISIÓN

Durante las pasadas Navidades se emitió por televisión para toda España uno de esos entrañables conciertos de música *pop a lo fino* tan propios de estas fiestas; desde la preciosa basílica gotica barcelonesa de Santa María del Mar. El momento cumbre de la velada llegó sin duda cuando el flauteiro gallego Carlos Núñez interpretó (a dúo con la cantante de fado Dulce Potes) la famosa canción catalana *El cant des ocells*. Fue realmente emocionante ver cómo centenares (tal vez miles) de personas se entusiasmaban escuchando sus lucidos solos de flauta dulce. ¡Qué *flattements*!, ¡qué divinos pianissimos en la octava aguda! (¡prometo que escuché ppp tras orondos *fff*! Muy emotivo.—JUAN RAMÓN LARA GARCÍA

EL TEMA

flautas artesanales: ¿valen lo que nos cuestan?



No. Rotundamente, no. Actualmente con la flauta dulces no ocurre como con otros artículos, que son más caros cuanto mejor son. En nuestro caso compramos el porcentaje de que te salga bueno el instrumento en sí. Dos flautas de un mismo precio y constructor pueden ser de calidades muy dispares, y eso, a mi juicio, no es ni lógico ni justo. A esto se le suma el que los intérpretes de flauta dulce necesitamos muchas flautas distintas, con el coste consecuente. Y para colmo, la vida de cualquier flauta es mucho más efímera que la de la mayoría de los instrumentos.

¿Cómo puede costar una Yamaha de plástico mil duros y una artesanal treinta veces más, pudiendo incluso ser peor? M.C.M.

Según y cómo. Si ha sido construida por un fabricante novato y desconocido, teniendo en cuenta los años de preparación y esfuerzo, el precio de las herramientas especializadas, los abortos de flauta tirados a la basura, los pocos encargos que tendrá, etc., la flauta resultará muy barata... y tal vez también muy mala. Si fue fabricada por un constructor consagrado de los que hacen flautas como churros, te hacen esperar varios años, han amortizado ya cientos de veces su taller y tienen una docena de empleados trabajando para ellos... entonces la flauta será carísima, y a lo mejor hasta buena. Pero, ¡ah!, si te llega la alto barroca que encargaste y es ésa con la que soñaste toda tu vida, te resultará baratísima; ya sólo te faltará encontrar la Ganassi de tus sueños, la soprano barroca de tus sueños, la alto en 440 de tus sueños, la *voice flute* de tus sueños... JUAN RAMÓN LARA GARCÍA

Flautas dulces en estilo barroco

Ralf Ehlert

Maestro en construcción de flautas dulces

Gartenkamp 6
D-29229 Celle

Tel: +049 (05141) 93 01 81
Fax: 93 00 81

Noticia biográfica de los autores de este número

Luca de Paolis. Habiendo obtenido las máximas calificaciones en Musicología, se especializa en el Istituto di Paleografia Musicale Rinascimentale, en Roma (Italia). Toca la flauta barroca y se dedica a la reproducción y restauración de flautas dulces históricas. Ha tenido a su cargo la reproducción anastática del tratado la *Fontegara* de S. Ganassi, S.I.F.D., 1991, y es autor, junto con Kees Boeke, del tercer volumen de las transcripciones del *Baldwine M.S.*, Garamond, 1995. Es profesor de Educación Musical.

Adrian Brown. Nacido en Londres en 1959. Estudia en la Escuela del Mueble de Londres (ahora parte de la *City of London University*) entre 1979 y 1982. El primer instrumento que construye es una flauta dulce, ¡nunca progresa! Empieza su negocio como constructor en Islandia en 1982. Se especializa en conjuntos renacentistas. Se traslada a Francia en 1989. Ha impartido cursos de mantenimiento y reparación de instrumentos en muchos conservatorios europeos, y de ello surgió la idea del libro *The Recorder: A Basic Workshop Manual*, publicado en 1989. Ha dictado conferencias con Christophe Deslignes sobre la historia de las flautas renacentistas, y actualmente trabaja en una base de datos de todas las flautas renacentistas conservadas.

REVISTA DE FLAUTA DE PICO
MATERIAL ESPECIAL POR ENCARGO

Partituras

- FRANCESCO BARSANTI, *Concerto en Sol M.* Op. 3 nº 4 para cuarteto de flautas de pico, clave obligado y b.c. Transcripción de Joaquín Hernández Rodríguez. Partitura (13 pp.) y material. Precio: 300 ptas.
- ALONSO SALAS, *Hoquetus bien temperado* y *Secuentia* para cuarteto de flautas. Partitura (5 pp.). Precio: 100 ptas.
- ANTONIO VIVALDI, 'Allegro' del *Concerto en Re m.* Op. 3 nº 11 de "L'Estro Armonico" para flauta de pico alto y clave obligado. Transcripción de Joaquín Hernández Rodríguez. Partitura (5 pp.) y partes de flauta y b.c. Precio: 150 ptas.
- MARIANO MARTÍN, *Preludio y Canzona "La Alitxu"*, para flauta de pico y violonchelo. Partitura (2 pp.) Precio: 50 ptas.
- ANÓN., *Estampie 'Tre fontane'* para flauta sola. Transcripción de Ernesto Schmied Scoop. Partitura (3 pp.). Precio: 50 ptas.

Textos

- BÁRBARA SELA ANDRÉS y GUILLERMO PEÑALVER SARAZIN, *Fabricantes de flautas de pico.* Artículo introductorio y lista de más de 280 fabricantes del siglo XX. Contiene las direcciones y resumen de los respectivos catálogos. Encuadernado con gusanillo, cartón y acetato. Precio: 600 ptas.

Números atrasados (1 a 9)

Sevilla (sin envío postal)	= 400 ptas.
España	= 500 ptas.
Europa	= 600 ptas.
Resto del mundo (por superficie)	= 700 ptas.
Resto del mundo (por avión)	= 1000 ptas.

REVISTA DE FLAUTA DE PICO

(la revista española de flauta dulce)
nº 11, mayo de 1998

pág. SUMARIO

2 Editorial

3 Entrevista con: JOAN IZQUIERDO

ARTÍCULOS:

11 GONZALO ARIEL JUAN, *La flauta dulce en Argentina*

15 *Catálogo de obras para flauta dulce de compositores argentinos*

21 NICHOLAS S. LANDER, *Música de otra esfera: la flauta dulce en el ciberespacio*

28 NOTICIAS:
Cursos / Conciertos / Partituras / Concursos y Simposios / Discos

31 RESEÑAS Y CRÍTICAS:
Discos / Revistas / Conciertos / Cursos

VARIOS:

35 Noticia biográfica de los autores de este número

REVISTA DE FLAUTA DE PICO
nº 11, mayo de 1998

Dirección y redacción:
Bárbara Sela Andrés y Guillermo Peñalver Sarazin

Colabora en la corrección de pruebas:
Antonio Torralba Martínez

Colaboran también en este número:
Carmen Bravo, Manuel Castellano Muñoz, Belén Gallego Puyol, Juan Ramón Lara García

Diseño de portada: José Ángel Sánchez, Osuna, 1995

La dirección de la revista no se hace responsable de las opiniones vertidas por los firmantes

Pedidos y suscripciones a nombre de:
Bárbara Sela Andrés, Apdo. de Correos 10029, E-41002 Sevilla, España.
Fax: 34-(9)5-4225114.
E-mail: barsean@arrakis.es y gpenalver@zoom.es
http://www.arrakis.es/~barsean

La REVISTA DE FLAUTA DE PICO se publica tres veces al año, en enero, mayo y octubre

PRECIOS

Sevilla (sin envío postal)
1 número= 400 ptas.
3 números= 1200 ptas.

España
1 número= 500 ptas.
3 números= 1500 ptas.

Europa
1 número= 600 ptas.
3 números= 1800 ptas.

Resto del mundo
1 número= 700 ptas. (por superficie)
1 número= 1000 ptas. (por avión)
3 números= 2100 ptas. (por superficie)
3 números= 3000 ptas. (por avión)

Ingresar (y enviar resguardo a la revista) a nombre de Bárbara Sela Andrés en la cc. nº 3000037241 de la Caja de Madrid (código de cuenta: 2038.9843.54.3000037241) o enviar un giro postal al mismo nombre y a la dirección antes citada.

Depósito legal: SE-707-96
ISSN: 1136-4475

EDITORIAL

La enseñanza musical en general y la flauta dulce en particular están sufriendo un proceso de cambio importante a causa de la implantación de la L.O.G.S.E. La consecuencia más negativa a primera vista es la disminución importantísima en el número de alumnos en la enseñanza elemental que produce inevitablemente que la estructura piramidal de la enseñanza se convierta en cilíndrica, lo que a todas luces es insostenible. Si queremos que nuestros conservatorios superiores sigan teniendo a la flauta dulce entre sus asignaturas tenemos que ser capaces de generar una base mucho mayor, promoviendo la enseñanza de la flauta en las escuelas de música públicas y privadas y en los conservatorios elementales. La reciente supresión de la plaza de flauta de pico del Conservatorio Superior de Zaragoza es una clara advertencia de que la situación es peligrosa.

Revista de flauta de pico

Añadidos al *Directorio de Flautistas Españoles*. Los datos nuevos o alterados sobre el directorio anterior van en cursiva

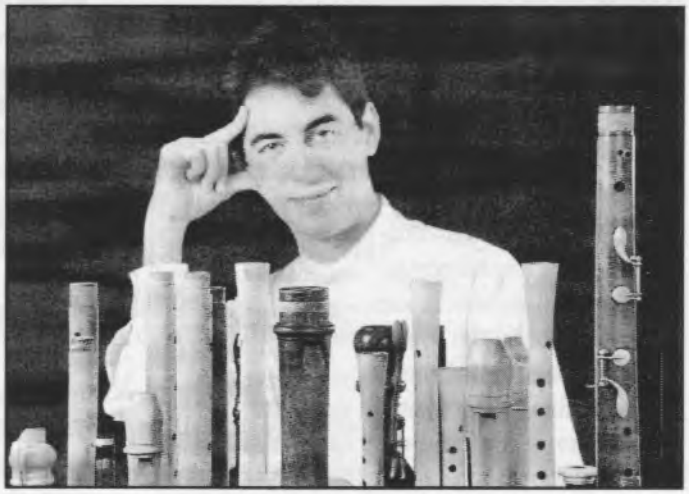
Álvarez, Emilio; *c/ Lope de Rueda, 10, 2º. 28009 Madrid; 91-5753068; emilio.alvarez@sb.com*
Barragán González, Esperanza y Marta; *c/ Doctor Fleming, 3. Pilas. 41840 Sevilla; 95-4750841; E. (Cons. Sevilla); Coral Sta. Mª La Mayor de Pilas*
Cirillo, Agostino; *cirillo@forodigital.es*
Cristóbal Ferrán, Carles; *c/ Ramón y Cajal, 35, 4º 1ª. Premià de Mar. 08330 Barcelona*
Enguita Rodríguez, Begoña; *OEnguita@abonados.cplus.es*
González Gómez, Ángel; *c/ Grupos de la Paz, bloque 6, bajo C. 16004 Cuenca*
Lucas Gallego, María de; *c/ Azcoitia, 28, 3ºB. 28044 Madrid*
Mier-Terán, Juan José; *c/ Plaza Madre de Dios, 14, 1º A-D. Jerez de la Frontera. 11401 Cádiz; 956-344371; E.*
Ruiz Herrera, Mª Dolores; *Urb. Los Cerrillos, c/ Esquimo, 24. Almensilla. Sevilla; 95-5767671*
Vázquez Álvarez, Marta; *Mascaraque 16, 4ºB. 28044 Madrid; 91-5093968; carlosv@fmetsia.upm.es*
Vicente Pimpinela, Cristina y Carolina; *c/ Fraga, 22, 3ºB. 50003 Zaragoza; 976-443106; E. (Cons. Zaragoza); Conj. Vocal Maurice Ohana, Coro de Voces Blancas del Cons. Prof. de Zaragoza, Coro de Voces Blancas Carpe Diem del C.P.M.Z., miembros de la Asoc. Músico-Cultural Maurice Ohana*

SE VENDE
Flauta soprano Rosenborg (ornamentación original)
Ture Bergstrom, boj, La= 440
Totalmente nueva, sin rodar
Precio: 120.000.- ptas.
Contactar con: Antonio TORRALBA
(Tfno.: 957-485795)

ENTREVISTA CON...

JOAN IZQUIERDO

Nacido en Barcelona en 1966, finaliza los estudios de flauta de pico en su ciudad natal en 1988. Estudia con Walter van Hauwe en el Sweelinck Conservatorium de Amsterdam, donde obtiene el diploma de Profesor Superior (DM) en 1993 y el de Solista (UM) en 1994. Fue premiado en el Concurso Permanente de Jóvenes Intérpretes 1991 de Juventudes Musicales de España. Forma parte de diversos conjuntos de cámara con los que aborda repertorios y estilos muy diversos habiendo actuado en festivales de España, Francia, Italia, Holanda, Suecia y México. En el campo docente, ha impartido clases magistrales en los conservatorios de Salamanca y Malmö, es profesor de flauta de pico en el Conservatorio Superior de Barcelona y coautor, junto con Rosa María Montserrat y Rafael Jiménez, de los libros de flauta de pico de la editorial Barcanova.



Joan Izquierdo

Manuel Castellano Muñoz: **Empezamos con una pregunta un poco obligada. Cuéntanos, Joan, algo de tus estudios, de tu formación. ¿Has estudiado fuera?**

Joan Izquierdo Llopis: Yo terminé los estudios en Barcelona y después me fui a Amsterdam. Estuve estudiando con Walter van Hauwe cinco años para el diploma de docente más otro año para el diploma de solista.

M.C.M.: **En Barcelona, ¿cómo empezaste con la flauta de pico?, ¿quién te inició?**

J.I.: Yo empecé, creo que como la mayoría, en el cole. Ya con catorce años decidí estudiar música... empecé con el piano y seguí con la flauta un poco por inercia. Después me fue pillando el gusanillo más fuerte y cuando llegó el momento de tomar partido ya no tuve ninguna duda que el mío era para la flauta.

M.C.M.: **En cuanto a tus estudios en Holanda, ¿qué diferencia se nota, ya no sólo pedagógicamente hablando, sino también culturalmente, entre España y Holanda?**

J.I.: Socialmente, por ejemplo, no te creas que se nota nada. La flauta de pico es una especie de cosa rara más o menos igual que aquí. Lo que pasa es que aun siendo muy minoritaria... pues hay una serie de gente que son quienes son. Por eso fuimos allí, porque están ellos. Amsterdam es una ciudad que aun siendo pequeña tiene un ambiente musical impresionante... hay tantos conciertos que uno no se los puede terminar. Yo no diría que sea especialmente música antigua o flauta, simplemente ocurre tanto de todo que, a la misma proporción, la oferta es mayor.

M.C.M.: **Pero, entonces ¿se podría llegar**

alguna vez en España a tener lo que se tiene en Holanda?

J.I.: Hombre, no. Pero España no es Holanda, afortunadamente... y por desgracia. Me refiero a que no está en la posición geográfica de Holanda, donde toda la producción cultural de Europa del Este, Alemania, Inglaterra, Francia... toda pasa por ahí. Nosotros estamos, y probablemente seguiremos estando, en la periferia.

M.C.M.: **¿Y cómo se explica que teniendo España una historia cultural musical, sobre todo en música antigua, tan enorme, hayamos tardado tanto en intentar recuperarla?**

J.I.: No lo sé. Supongo que nuestra tradición musical no es tan enorme ni tan impresionante. Está ahí, y es potente, y es fuerte, pero probablemente no más que otra. Y, la verdad, también tenemos una tradición cultural de «paletismo» bastante impresionante. Creo que ésa es la que nos pesa a las últimas generaciones.

M.C.M.: **Respecto a la flauta de pico, sobre todo en el Renacimiento, ¿de verdad existía en España? Hace poco tiempo salió un artículo de Rowland-Jones en la Revista de flauta de pico donde decía que sí existía. ¿Cómo ves el tema?**

J.I.: Me ha interesado muchísimo este artículo. Me ha parecido muy revelador que eso esté ahí, ¡es algo que yo ni sospechaba!

M.C.M.: **Estamos hablando de flauta de pico antiguamente; ¿cómo ves ahora la flauta de pico, sobre todo en Cataluña, que la conocerás más?**

J.I.: La flauta de pico es un instrumento que tiene una enorme presencia social. Yo lo veo en clave positiva. Probablemente sea el instrumento musical más tocado en el país, y eso es un hecho tan absolutamente cierto que casi nos arrolla. Su presencia en el mundo musical quizá sea algo discretita... supongo que tiene, o está empezando a tener, el papel que le corresponde. Por otro lado, está demostrando ser un instrumento capaz de hacer cosas nuevas, y en ese sentido mi experiencia es muy gratificante. Los compositores con los que yo he trabajado han sido siempre «superentusiastas»: la visión que se tiene de la flauta depende en gran medida de tu propia visión, y en general la gente reacciona de formas muy positivas.

M.C.M.: **¿Qué opinas respecto a la labor pedagógica que se está haciendo ahora en España? ¿Existen buenos profesores de flauta de pico o hay que irse por narices al extranjero?**

J.I.: Creo que hay que ser claro en eso. No hay todavía en España el nivel que puede haber en Alemania o en Holanda. Pero por otro lado quizá tampoco estemos tan lejos como a veces tendemos a creer. También va habiendo gente bien formada capaz de hacer escuela... y va a haberla, va a haberla seguro. Lo de tener que irse o no tener que irse no estoy muy seguro de que sea un problema de tener buenos profesores o no. Irse es muy sano, sobre todo en un país latino como el nuestro donde la figura de doña mamá es tan fuerte que irse lejos es muy necesario para crecer como persona y artista.

> La visión que tiene la gente de la flauta depende de la visión que tú tengas

M.C.M.: **Y, ¿hasta qué punto pueden influir las continuas confrontaciones que existen –porque existen, para qué negarlo– en el mundo de la flauta a la hora de interesarte?**

J.I.: No entiendo muy bien la pregunta.

M.C.M.: **Que eso, que siempre oímos muchos comentarios de peleas, muchas riñas, que quizá le hacen a uno distanciarse.**

J.I.: Bueno, somos una familia pequeña y todas las familias pequeñas se pelean. Creo que eso ocurre más o menos en todos los campos. Es un milagro encontrar a un flautista que hable bien de otro flautista. Es una pena que nos habla de la no siempre suficiente cultura de la gente, pero no es un fenómeno que tenga mayor importancia. Claro, a lo mejor despista o descorazona a la gente joven, pero son tonterías, riñas de viejitas.

M.C.M.: **Claro, pero llega un momento en**

que te tienes que hacer o del Sevilla o del Betis...

J.I.: ¡No!...

M.C.M.: **¿Puedes no hacerlo?**

J.I.: Puede gustarte el fútbol, simplemente. Gustarte el deporte y correr detrás de un balón es maravilloso. No tienes por qué ser del Sevilla o del Betis, ni mucho menos, sólo faltaría. (risas)

M.C.M.: **Hablando del profesorado: ¿cómo se explica que dándose la posibilidad de trabajar en un conservatorio de profesor de flauta de pico se presenten sólo dos aspirantes?**

J.I.: Eso tiene exactamente la misma lectura que el irse a estudiar al extranjero, o sea, somos unos comodones. Me incluyo, además. Yo quiero trabajar cerca de mi casa y no irme de mi pueblo, porque es el más bonito, el más lindo, y el más hermoso... nos gusta tanto lo nuestro que tendemos a despreciar lo otro.

M.C.M.: **Bueno cuéntanos algo sobre lo que estás haciendo...**

J.I.: Bueno: empiezo mañana a grabar un disco gracias a la maravillosa iniciativa de un productor que quiere publicar una serie de discos de flauta de pico. Lo ha ofrecido a través de Guillermo: quien quiera grabar un disco que venga y lo grabe. Voy a grabar nuestros "clásicos contemporáneos", con algunas excepciones. No he podido resistir la tentación de incluir algunas piezas que siento más mías. Además, voy a dar una conferencia y un concierto y tal.

M.C.M.: **Y eso de las grabaciones de flauta de pico, a mí es que me llama mucho la atención, porque me da la sensación de que los discos de flauta de pico sólo los compran los flautistas.**

J.I.: La flauta de pico está terminando su adolescencia y todavía se mira el ombligo. Entonces, los unos compran los discos de los otros y nos parece que a nadie más le interesa. Eso debe de estar terminándose. En la medida en la que se hace música interesante, interesa a todo aquel a quien le pueda interesar. No creo que el consumo sea exclusivamente interno. Por lo menos yo no trabajo sólo para los flautistas, mi interés es más universal. Me refiero a que hay algo que a mí me apetece decir: lo que es para mí la música, mi interpretación del mundo, y eso lo hago a través de la flauta para quien quiera escucharme. Que le interese a la universalidad... ¡eso ya quién sabe! Claro que luego hay un interés, digamos, "local": soy flautista y la pasión por el instrumento le empuja a uno a hacer cosas pensando en la flauta. Entonces le encuentran a uno escribiendo libros para la enseñanza primaria de la flauta de pico...

> El *Ars Subtilior* es como algo muy, muy, muy cercano al TRIO SUBTILIOR. Nuestros puntos de interés son esos lugares más raros de la historia de la música que no terminas de entender, o no terminas de saber muy bien qué pasa, y eso te apasiona, y hace que investigues, y trabajes, y al final entiendas algo. Eso está muy cercano a lo que uno hace tocando música contemporánea

M.C.M.: **Hace poco habéis editado un disco con el TRIO SUBTILIOR. Cuéntanos algo de eso, porque es un tema que ahora se está poniendo muy de moda pero...**

J.I.: ¿Qué se está poniendo de moda?

M.C.M.: **El *Ars Subtilior*... y es tan abstracto, nadie sabe nada o no parece saber nada...**

J.I.: Hombre, alguien sabe algo, eso sí, seguro. De moda, bueno... finalmente se está empezando a interpretar, lo cual significa que el mundo de la música antigua crece.Ya era hora que se empezaran a poner los ojos en cosas que no sean las conocidas. Para nosotros, el *Ars Subtilior*... ¡es que el *Ars Subtilior* es maravilloso! Lo sentimos como algo muy, muy, muy cercano a nosotros. Nuestros puntos de interés son esos lugares más raros de la historia de la música que no terminas de entender, o no terminas de saber muy bien qué pasa, y eso te

apasiona, y hace que investigues, y trabajes, y al final entiendas algo. Eso está muy cercano a lo que uno hace tocando música contemporánea. Eso nos une a los tres. Nos mueve cierto sentido de abstracción. Se abstrae la esencia musical de esas piezas al eliminar el texto, al eliminar los contrastes de color entre diversos instrumentos, y nos parece que el resultado es absolutamente comunicable, felizmente, al resto de las orejas del mundo. Por eso lo hacemos.

M.C.M.: **En el caso de interpretarse con flautas de pico, existe la duda de ¿con qué flautas?**

J.I.: Bueno, ese es un problema difícil. Nuestra solución se centra en la afinación. Tocamos con copias de Virdung, lo cual no es muy acertado históricamente, pero nos ha permitido encontrar el criterio de afinación que buscábamos.

M.C.M.: **¿Y existía en España música parecida o en cierto modo relacionada con el *Ars Subtilior*?**

J.I.: A ver. El *Ars Subtilior* y España tienen mucha relación. Quizá voy a ser políticamente incorrecto, pero en el siglo XIV España no existía como tal. La conexión entre el *Ars Subtilior* –que se desarrolló básicamente en Avignon pero también en Chipre y Foix– y la corona Catalano-Aragonesa era muy fuerte. Hay serios indicios de que algunos de los compositores típicamente *Ars Subtilior*, Senleches por ejemplo, podrían ser de origen barcelonés. Trebor parece que estuvo en la corte aragonesa... *En Seumeillant*, sin ir más lejos, la pieza que da título a nuestro disco, celebra la conquista de la isla de Cerdeña por Joan I de Aragón. ¡Podemos decir que se trata de música española!

M.C.M.: **Y, ¿podría ser el *Ars Subtilior* una especie de puente entre la música medieval y el Renacimiento?**

J.I.: Sin duda. En el Codex Chantilly, donde se encuentra la música que nosotros hemos tocado en este disco, conviven piezas donde el contrapunto es plenamente medieval con otras en las que se empieza a intuir un contrapunto de tipo imitativo. También en el *Ars Subtilior* se encuentran de forma bastante prolífica discusiones sobre temas de temperamento, sobre el uso de la tercera pura. Es que la música misma es sujeto de discusión filosófico-político-literaria-geométrica... Las escalas, las notas, el temperamento: eso es geometría, es matemática es, por lo tanto, visión del cosmos. Si se está discutiendo sobre los mismas relaciones matemáticas de los intervalos es porque asistimos a un gran cambio de mentalidad, de tiempo, de época. Es el Renacimiento.

M.C.M.: **Tampoco soy yo entendido en el tema, pero...**

J.I.: Yo tampoco... (risas). Todos los accidentes uno los viste de intención, pero nuestro conocimiento no proviene de la erudicción sino del estudio de la música misma. Nuestro objeto de trabajo es la música.

M.C.M.: **¿Y cómo se explica, por lo menos a mí me da esa sensación, que sean tan distintas la música del *Ars Subtilior* y del Renacimiento? o sea, ¿existe una conexión secuencial o fue un corte y se comenzó con algo nuevo?**

J.I.: Es que el *Ars Subtilior* es propiamente *Ars Nova*, es música del Trecento. Lo que hacen los compositores es hacer malabares con el ritmo, por decirlo de una forma rápida. ¿Por qué con el ritmo? Porque en el ritmo reside la expresividad melódica. La rítmica estereotipada por la notación mensural se somete a operaciones como estirarla, comprimirla, o despedazarla. Eso hace que el *Ars Subtilior* tenga este sabor tan arrítmico, tan especial. Pero es *Ars Nova*, por supuesto; entonces suena medieval. Lo que pasa es que las cosas no cambian de un día para

El cursillo es un lugar muy bueno para conocer a gente, para tantear profesores, para leer música... pero no es un centro de formación y eso mucha gente parece confundirlo. Conviene ir a estudiar en un centro con una disciplina donde uno pase de la A a la Z

otro. Tampoco todo el Renacimiento es igual. No puedes comparar a Palestrina y a Senleches, pues hay un abismo. Pero entre Cordier y Busnois el abismo no es tan tan grande. Las transiciones, lo que no es ni fu ni fa, son para nosotros muy interesantes, mucho más que los estilos consolidados.

M.C.M.: **¿Y hay gente en España, aparte de vosotros, que también le esté dedicando un tiempo especial al *Ars Subtilior*?, ¿hay cursillos, quizá...?**

J.I.: Mira, no sé muy bien. Yo he oído gente que toca de pronto una pieza en un concierto y cosas así. Estuvieron este cuarteto de aquí, de Sevilla, ¿ISTABBA...?

M.C.M.: **Sí, ISTABBA.**

J.I.: Estuvieron en Barcelona la primavera pasada y tocaron una pieza de Perusio, creo. O sea, sí. ¿Cursillos? Mira, nosotros vamos a dar uno en Salamanca el próximo marzo. También viene de vez en cuando a España Pedro Memelsdorff. Él es una autoridad intachable en el tema. Sabe mucho, y probablemente sea su influjo personal una de las razones por las que mucha gente toca este tipo de música. Hay dónde aprender, sin duda.

M.C.M.: **Ya que tocamos el tema de los cursillos. ¿Que opinas sobre los cursillos?, ¿hay suficientes?, ¿demasiado centrados en la música antigua?, ¿está la flauta de pico suficientemente representada?**

J.I.: Creo que hay bastantes cursillos, que básicamente son de música antigua, y que hay algunos de ellos en los que por desgracia la flauta de pico desapareció. No sé mucho más. Lo que sí creo es que en España hay una gran cultura del cursillo, lo que quizá no es siempre tan buena idea. El cursillo es un lugar muy bueno para conocer a gente, para tantear profesores, para leer música... pero no es un centro de formación y eso mucha gente parece confundirlo. Conviene ir a estudiar en un centro con una disciplina donde uno pase de la A a la Z, y hay mucha gente que piensa que a base de ir a muchos cursillos quizá consigue una buena formación. ¡Cosa peligrosa!, porque también nos da pereza irnos, lejos, mucho tiempo, a lugares fríos, inhóspitos, con lenguas raras y bárbaras y tal.

M.C.M.: **Y centrándonos en el «boom» de la música antigua, ¿qué tiene la música antigua que la gente de repente se ha sentido tan identificada?, ¿por qué esa moda?, ¿qué te gusta a ti de la música antigua?**

> La flauta de pico es un instrumento sin salida profesional... musical, aunque tiene una enorme salida pedagógica incomprensiblemente minusvalorada.

J.I.: Bueno, eso no es tan de repente, ¡eso tiene muchos años! Eso de la música antigua, en principio, no es mi rollo. Por supuesto toco música antigua: tengo un instrumento y tengo un repertorio y gozo tocándolo en su plenitud, pero lo importante es la música, no el adjetivo.

M.C.M.: **Entonces ¿no ves realmente bien esa especialización a la que han llegado tantos instrumentistas, tantos directores incluso de orquesta?**

J.I.: No, no, yo lo veo todo bien. A mí me parece bien el trabajo de todo el mundo, lo digo en serio, y admiro a mucha gente que ha hecho muchas cosas. Por ejemplo, no me parece una cosa muy fácil de entender por qué tantos importantísimos intérpretes de música antigua están tocando Schubert, Mozart o Beethoven. No lo entiendo, pero en cambio muchas de esas versiones me parecen maravillosas a la vez. Pero que yo no lo entienda es mi problema, no el de nadie. No quiero ser crítico porque no ha lugar.

M.C.M.: **Y en el propio mundo de la flauta de pico quizá sea una posición un poco ilógica esa especialización instrumental... me refiero a cosas como utilizar la flauta *Ganassi*.**

J.I.: A ver... la flauta es un instrumento que está muy por descubrir, y muy por descubrir en su faceta histórica, y eso como instrumentista tiene su sentido. Porque una flauta *Ganassi* no es una flauta *barroca*, y una flauta *Praetorius* no es una flauta *Ganassi*, y una... etc., etc. No

tiene mucho que ver con la música antigua ni con la... es simplemente el instrumento. No sé... a lo mejor lo peor es lo otro, es pensar que el repertorio único, cómodo y posible para el instrumento es del 1700 al 1800... Pero, ¡cuidado!, también me parece muy lícito que una persona dedique toda su energía artística a tocar un sólo compositor y una sola sonata si quiere. Si tiene algo que decir, ¡pues qué bien! Ojalá cada cual haga cosas distintas y muy interesantes. Eso sería el paraíso.

M.C.M.: **¿Ayudan los constructores de flautas a esta labor de investigación histórica sobre la flauta de pico?**

J.I.: Sin duda, sin duda. Lo que pasa es que hay constructores y constructores. Como en todo, hay constructores que investigan y hay constructores que van a remolque. Pero, bueno... Yo he venido aquí a Sevilla a dar una conferencia sobre las flautas de Helder: hay que darle mil gracias a Helder por el trabajo que está haciendo. Es, sin lugar a dudas, estupendo para el instrumento, para nosotros y para la música en general. Y claro, Helder trabaja hacia delante igual como otros investigan en el pasado.

M.C.M.: **Y ¿hasta qué punto puede llegar la flauta de Helder a ser el principio de la flauta de pico como instrumento moderno?**

J.I.: A mí me hace mucha gracia que nos preocupe tanto la reputación de la flauta. La flauta está ahí y es respetada por mucha gente. Puede haber algún necio que no la respete pero es su problema. El hecho de que Helder construya una flauta que puede revolucionar el mundo de la flauta es bueno en sí y no necesariamente porque vaya a hacer que se la respete más.

M.C.M.: **Pero no me refería ya sólo a la reputación de la flauta sino a su potencial. Indudablemente no podemos equipararnos a cualquier instrumento moderno porque no podemos tocar música moderna por muchos aspectos técnicos de los que carecemos y el instrumento no puede llegar a eso. Y en casi todos los instrumentos ha habido una evolución menos en la flauta de pico.**

J.I.: No, no, cuidado. Todos los instrumentos han evolucionado, también la flauta de pico. Que no lo hiciera de un período a otro, a mí no me provoca ninguna pena. Si ahora evoluciona no es para equipararse a nadie, es simplemente para desarrollar su capacidad intrínseca como instrumento. Eso es lo realmente importante. Toda evolución es un pérdida. La flauta barroca, por ejemplo, representa una evolución a costa de volumen de sonido y flexibilidad. Pero es bellísima, no nos confundamos.Tenemos que ser lúcidos en algo que la historia nos enseña: que ninguna flauta es definitiva. De hecho una de las cosas que el mundo de la música antigua –y probablemente la flauta de pico– ha aportado a la música universal es esa cultura de tocar con instrumentos distintos según lo que uno toque. Y ya no son pocos hoy en día los flautistas de flauta travesera que tocan distintos modelos de flauta, o los clarinetistas, los oboes... y eso es una maravilla. Es nuestro patrimonio.

> Tenemos que ser lúcidos en algo que la historia nos enseña: que ninguna flauta es definitiva

M.C.M.: **Indudablemente la flauta de Helder es maravillosa para interpretar música contemporánea, pero ¿tiene sentido utilizarla para hacer música no contemporánea?**

J.I.: Si te refieres a música no contemporánea, sí. Si te refieres a música barroca, por ejemplo, no creo. Yo creo que cada época necesita su intrumento particular. Creo en eso. Pero hay gente por ahí que está tocando conciertos de Mozart o música romántica con la flauta de Helder, y funciona. A lo mejor no es mi opción favorita, pero no veo por qué no.

M.C.M.: **¿Tiene sentido eso?, ¿no se podría ver como una traición a toda esta historia de los instrumentos originales?**

J.I.: Los flautistas de pico somos los campeones en traicionar los instrumentos originales. Somos los primeros que, por tradición, fusilamos cualquier sonata de cualquier tío ya sea para saxofón tenor, clarinete o violín... y andamos por el mundo tocando suites de chelo, ¡Dios santo, suites de chelo! Entonces, con-

vertirnos o pretender ser abanderados de la autenticidad es ridículo, francamente.

M.C.M.: **Entonces, ¿ves realmente que la proyección más clara que tiene ahora mismo el flautista de pico es la música contemporánea?**

J.I.: ¿Te refieres a salida profesional, por decirlo de alguna forma?

M.C.M.: **Sí.**

J.I.: Uf, eso es muy personal. Digámoslo claro. La flauta de pico es un instrumento sin salida profesional... musical, aunque tiene una enorme salida pedagógica incomprensiblemente minus-valorada. En el campo musical tiene una salida casi exclusivamente solística o camerística, lo cual es lo mismo, ya que un grupo de cámara es como un solista, necesita su propio marketing y mucha fuerza. Entonces el único futuro artístico de un flautista de pico es tener ideas originales, interesantes, y desarrollarlas y trabajar como un loco. Pero no puedes ir y decirle a nadie: ¡ésta es tu salida! Porque eso es algo exquisitamente personal, algo que uno tiene que desear con todas sus fuerzas y morir si no lo hace. Si no tiene esa intensidad, no tiene sentido tocar la flauta de pico artísticamente, porque nadie te lo pide.

M.C.M.: **Nos estamos centrando siempre mucho en la modernidad de la flauta de pico, en la música, en el intérprete, pero, ¿qué pasa con los autores?, ¿existe una progresión?**

J.I.: Progresión, hombre, por supuesto que existe. Pero si eso siginifica que se han hecho cosas más "algo" que las anteriores, no lo sé. Hay música muy interesante, música menos interesante, música ineludible... probablemente estemos en uno de esos períodos de cambio, entonces es muy difícil decir si hay evolución hacia algún lado. Por ejemplo, *Gesti* de Berio a lo mejor no ha sido igualado, pero es que tiene la incomparable maravilla de ser una "primera obra". Me refiero a que descubre el instrumento en unos términos en los que no se podrá hacer nunca más. Uno, cuando no ha visto algo... imagínate a alguien que no ha visto el mar, y lo ve, ¡se puede morir de gusto! pero es que no tendrá ese placer nunca más en la vida. Es a la vez maravilloso y dramático. La verdad es que se está escribiendo mucha música, se evoluciona a la par con el instrumento. Creo tener unas cuantas piezas en mi repertorio que aportan algo a la tímbrica de la flauta... El camino, en cualquier caso, está absolutamente entrelazado con el de la música en general, y en este sentido creo que se equivoca el que pretenda que la música de flauta sea distinta que la otra. La confusión, aunque yo prefiero considerarla orgía, que hay en estos momentos en la creación musical es tal que es muy difícil permanecer orientado. Harán falta unos años y musicólogos para poderlo entender. Ahora estamos en el ajo y lo estamos pasando muy bien.

> Públicos hay muchos. Lo que pasa es que consideramos público a una gente a la que le gusta ir a escuchar una orquesta sinfónica mientras toca Haydn, Mozart o Beethoven, y a gran parte de ese público no le gusta la música contemporánea. Pero ese público no es el único público posible

M.C.M.: **¿Existe realmente un interés para los no flautistas, para compositores, para oyentes?**

J.I.: Yo creo que sí. Sobre todo en la medida en que nosotros generemos interés. Los compositores escriben por encargo, o por que conocen a una persona o un grupo que toca tal o cual instrumento... la música se está escribiendo en íntima conexión con quien la va a interpretar. Entonces, no tiene nada de resistencia contracultural el hecho de escribir para flauta. Y tampoco es porque el compositor esté muy concienciado de la valía de la flauta, sino simplemente porque ha trabado conocimiento interesante con un flautista, y ocurre algo. Eso es la creación musical. El papel del intérprete es algo que a mí me interesa mucho. No es alguien que simplemente va y toca, sino es alguien que interpreta el instrumento, que lo explica y es capaz de canalizar, de emocionar y

de contactar con la gente de su generación y su entorno. En ese sentido, la música que yo sea capaz de generar probablemente será muy afín a mis propias intuiciones estéticas. Lo que pueda ocurrir a mi alrededor es muy distinto de lo que pueda ocurrir alrededor de otro intérprete. Ocurren tantas músicas distintas, al fin y al cabo, como intérpretes hay.

M.C.M.: **Decía hace poco un componente del Loeki que la responsabilidad directa de que existan obras contemporáneas para flauta es del flautista. ¿Estás de acuerdo?**

J.I.: Sí. Sí, sí claro. Si tú no molestas a la gente la gente no te molesta. Porque además... mira si un compositor quiere escribir para no sabe qué, va a escoger muchas cosas pero no flauta de pico. Sólo va a escoger flauta de pico si hay una gente que lo va a tocar y que se lo pide. Eso es obvio, pero no tenemos que rasgarnos las vestiduras por eso, es que es obvio, es que si tú fueras compositor harías lo mismo.

M.C.M.: **¿Y va todo este mundo de la música contemporánea... de intérprete y de compositor, parejo con el público? Es decir, al público le sigue chocando oír música contemporánea, pero música contemporánea de hace cincuenta años.**

J.I.: Bueno, estoy cansado de decir esto: esto es un tópico y además es mentira. Públicos hay muchos. Lo que pasa es que consideramos público a una gente a la que le gusta ir a escuchar una orquesta sinfónica mientras toca Haydn, Mozart o Beethoven, y a gran parte de ese público no le gusta la música contemporánea. Pero ese público no es el único público posible. Hay muchísima gente a la que le interesa la música contemporánea. Incluso a ese público tradicional, ese público con mayúsculas, si uno fuera capaz de transmitirles, de explicarles y conseguir que lo "vieran"... a veces de la curiosidad nace el gusto. Seguramente estamos ante un problema de comunicación: la música se hace en las salas de conciertos, y a la gente que suele ir a las salas de conciertos le interesa determinada música, y la gente que podría estar interesada en otra música no pone los pies en una sala de conciertos. Es cuestión de tener imaginación... cuando hago un concierto en, por ejemplo, una galería de arte contemporáneo, ¡es una maravilla! A esa gente eso le interesa, y por supuesto eso es público. Claro que hay otro problema. La falta de perspectiva obliga a que convivamos con la buena y la mala música. Cuando uno encarga una obra nunca está seguro de qué va a ser, y a veces uno tiene que estrenar cosas de las que no está tan orgulloso. Pero eso hay que llevarlo con mucho gusto y mucha alegría, porque si no la encarga nunca va a salir ninguna maravilla. Claro que a veces no se le puede pedir a un público no muy entregado que aguante según qué cosa...

> Los flautistas de pico somos los campeones en traicionar los instrumentos originales

M.C.M.: **¿Perteneces a Bloc?**

J.I.: Bueno, Bloc es una asociación y yo soy socio.

M.C.M.: **¿Y cómo explicas que existan dos revistas de flauta de pico en España habiendo tan pocos temas de los que hablar?**

J.I.: No. Cuidado, hay muchos temas de los que hablar, lo que a lo mejor no hay mucha gente con ganas de decir cosas, que es muy distinto. Temas de lo que hablar... mira: eso es la vitalidad del intrumento. Si tenemos ganas de hablar de cosas y de hablarlas de una forma coherente, entonces el instrumento está vivo. Y el hecho de que haya dos... bueno, Bloc es una asociación y un acto natural de una asociación es publicar un boletín. Es muy distinto a una revista. Como todas las cosas, la Revista de Flauta de Pico tendrá sus más y sus menos, tendrá probablemente problemas de material para publicar o los ha tenido, pero ¡ánimo! porque si no está, la gente tampoco se siente tan motivada a escribir. Y escribir es el segundo tiempo del acto de pensar, y si no pensamos estamos muertos –como flautistas, claro– aunque como personas también ¿no? Nos conviene pensar, o sea que ahí tiene que estar la Revista.❑

Sevilla, 23 de noviembre de 1997. Entrevista, Manuel Castellano Muñoz.

Transcripción y adaptación, Guillermo Peñalver Sarazin y Joan Izquierdo Llopis.

LA FLAUTA DULCE EN ARGENTINA

Gonzalo Ariel Juan

En Argentina, como en la gran mayoría de los países del mundo, la flauta dulce está íntimamente ligada a la enseñanza en las escuelas primarias. Sin embargo, además de su función pedagógica, en este país existe una cantidad bastante importante de obras escritas para este instrumento. Hay alrededor de 130 obras para flauta dulce, en las que se la combina con otros instrumentos o bien en forma de solista sin acompañamiento.

Esta investigación esta realizada en base a entrevistas que he realizado a lo largo de dos años a los más importantes representantes del instrumento en mi país (tanto profesores, compositores y el *luthier* argentino de flautas dulces).

La flauta dulce ha tenido tres vías diferentes de ingreso en Argentina: por intermedio de Filóstetes Martorella, por intermedio del Collegium Musicum de Buenos Aires y por intermedio del conocido compositor Alberto Ginastera.

Gracias a Martorella, la flauta dulce fue introducida en los cursos de iniciación en el Conservatorio Nacional a comienzos de la década de 1970. Era la primera vez que este instrumento entraba en un ámbito académico. Cerca de 1977 fue introducida como carrera en el Conservatorio Municipal primero y luego en el Nacional, pero la carrera en su totalidad (con los 10 años de estudio) no se implantó hasta cerca de los 90. Lo que quiere decir que la mayoría de los egresados de hoy en día no poseen el título máximo. Sólo hay dos personas en el país, ambos egresados del Conservatorio Municipal y de la mano del Mtro. Alberto Devoto. Ellos son Marcelo Birman y Arauco Yepes. Los demás egresados solo llegaron hasta el 7º año de estudio.

Volviendo al tema de Martorella, a fines de la década del 40 se realizó un "curioso" concierto en el Museo de Arte Decorativo. Y digo "curioso" porque fue un concierto de ¡flauta dulce! Se hicieron algunas danzas del Renacimiento, que, de manera muy primitiva, llegaron a manos de los intérpretes en ese momento (hay que ubicarse en la realidad de aquel entonces, que es muy diferente de la que vivimos hoy en día). Según el mismo Devoto los instrumentos de aquella época en Argentina parecían "palos de escoba". "Eran instrumentos muy ingratos para tocar, incluso algunos provenían de Europa o Estados Unidos."

Martorella era, originalmente, profesor de clarinete. Pero paradójicamente fue uno de los pioneros en el tema de la flauta dulce. El fue autodidacta, porque ¿dónde iba a encontrar un profesor de flauta dulce? En esa época, él fue uno de los primeros maestros del instrumento.

La segunda vía (la del Collegium) fue por intermedio de Susana Graetzer. Ella (esposa de Guillermo Graetzer, fundador del Collegium Musicum) estudió flauta dulce en Europa con una de las hijas de la familia Trap y la introdujo en esta institución. Esto debe haber ocurrido alrededor del año 1948. Allí fue donde se hicieron las primeras cosas para niños con flautas dulces. Más adelante hablaré más sobre este tema.

La tercera y última vía (la de Ginastera), fue en la época en que él tomó la dirección del Conservatorio de La Plata. En ese momento viajó a Europa y a su regreso trajo un instrumento que ni él mismo sabía bien de qué se trataba, y lo puso en manos de un profesor que estaba enseñando en la Universidad Católica y que por cuestiones artísticas era muy conocido y de confianza de Ginastera. Obviamente, ese desconocido instrumento era nada más y nada menos que una flauta dulce. Pero esta vía no es más que una cuestión anecdótica, ya que por ese lado la flauta dulce no tendría ningún tipo de progreso.

Ahora bien, hasta ahora hemos visto las tres vías de ingreso de este instrumento a Argentina, pero después, ¿qué es lo que pasó? Según las entrevistas que realicé, el primero que empezó a estudiar flauta dulce fue Ricardo Graetzer. Él comenzó a los 10 años en el Colegium Musicum (esto fue más o menos en el año 1953). Digamos, entonces, que la primera institución que se dedicó a la enseñanza del instrumento fue ésta. Él nos cuenta que en su adolescencia formó un grupo llamado ARS Antiqua, en donde había flauta dulce, clave y violín entre otros instrumentos. De ese grupo han salido muchos nombres conocidos de hoy en día en mi país, como por ejemplo Andrés Spiller, Sergio Siminovich y Antonio Spiller. Años más tarde, el Mtro. Graetzer entraría como flautadulcista en la Camerata Bariloche (dirigida en aquel entonces por Alberto Lisy). Pero siguiendo con el tema del Collegium, otro alumno que ha salido de allí es Mario Videla. Él comenzó, al igual que Graetzer, su estudio con Susana Graetzer. Él cuenta que en ese momento era alumno de Guillermo Graetzer de composición y éste

le sugirió que estudiara flauta dulce. "Yo no tenía la menor idea de lo que era eso" nos cuenta. Pero finalmente accedió. Nos dice que "con el correr de los meses, los pequeños progresos me hicieron hábil para tener una cierta capacidad de poder transmitir los elementos básicos de la flauta. Entonces entré como ayudantía en el COLLEGIUM MUSICUM. Luego de esta primera experiencia con la flauta me incorporé como profesor en el COLLEGIUM, profesor de chicos, de iniciación, junto con la flauta." Con el correr del tiempo en la institución se abrió un departamento de adultos, y ahí se empezó también la idea de hacer cursos de iniciación con flauta. Eso fue aproximadamente en el año 1964.

En el año 1969 aparece uno de los grupos más importantes con flautas dulces de Argentina. Es el año de la creación del CONJUNTO PRO-ARTE DE FLAUTAS DULCES. Tenían como meta tocar únicamente repertorio para flautas dulces. En esa primera formación estaban: Mario Videla, Gustavo Samela, Gabriel Garrido y Ezequiel Recondo. Después Recondo se fue y entró Ricardo Graetzer. Después Garrido se fue y entró Andrés Spiller. También hubo una época en la que estuvieron Denis Alpert y Héctor Rodríguez (que ahora se dedica al canto). Este conjunto realizó diferentes grabaciones, a saber: *La flauta dulce: historia y música*; *La flauta dulce en Francia*; *La flauta dulce en Inglaterra*; *La flauta dulce en Italia* y *La flauta dulce en España*. El conjunto tuvo una duración aproximada de 20 años (¡lo que no es poco para un conjunto de flautas dulces y en Argentina!).

Siguiendo con el tema de los *ensembles* hubo gran cantidad en Argentina que utilizaron la flauta dulce. Ya he nombrado a ARS ANTIQUA, la CAMERATA BARILOCHE y el CONJUNTO PRO-ARTE, pero existieron muchos más, como por ejemplo: RECORDER ENSEMBLE; PROMÚSICA DE ROSARIO; CONJUNTO IN NOMINE; GEIM (Grupo de Experimentación e Improvisación Musical); CONJUNTO DE MÚSICA ANTIGUA DEL COLLEGIUM MUSICUM; ENSAMBLE INSTRUMENTAL ARGENTINO; MUSICA NOVA; LEVARE; ENSAMBLE DE CÁMARA DE BELGRANO; ENSAMBLE VOCAL E INSTRUMENTAL y más actualmente AULODIA (que vienen trabajando hace ya bastante tiempo); QUADRO BARROCO; CONJUNTO DE FLAUTAS DULCES DEL CONSERVATORIO MUNICIPAL MANUEL DE FALLA; ANTIQUUS; MÚSICA IMAGINARIA; LA NADA; entre los más destacados.

Ahora bien, uno de los acontecimientos más importantes que han sucedido en Argentina ha sido la venida de Hans-Martin Linde a nuestro país. Esto ocurrió por el año 1965. Después él volvió dos o tres veces más. Pero no fue sólo la presencia del "gran maestro" lo que cautivó el interés de los presentes. Sino sus "flautas". Era la primera vez que la gente veía una flauta de marfil. Linde estableció una gran relación con el COLLEGIUM MUSICUM, y por mediación suya entraron al país las primeras flautas de *luthiers* (hasta ese entonces solo se tocaban flautas hechas en serie, tipo Moeck). Finalmente se la podía empezar a llamar "dulce".

Pero no sólo el gran flautista suizo visitó la Argentina. En el año 1967/68 también vino Ferdinand Conrad (Alberto Devoto un año más tarde iría a estudiar con él en Hannover, Alemania). Pero indudablemente el "shock" lo produjo Linde. Mario Videla me contaba que con él aprendieron a "elegir" las ediciones. Es decir, en cuáles el bajo continuo estaba bien realizado o cómo se podía llegar a modificar por medio del cifrado. Cosas que hasta en ese entonces no se tenían en cuenta por los músicos argentinos.

Como hemos visto, la flauta dulce no hace mucho que está entre los argentinos. Sin embargo, existen algo más de 130 obras para este instrumento. En esto tiene mucho que ver el flautadulcista y compositor Alberto Devoto. Él fue uno de los pioneros de la flauta dulce "profesional" en nuestro país y por ende tiene una gran cantidad de obras dedicadas (aproximadamente 14). Además, al tener contacto con compositores, él nos cuenta que insistía para que se compusiera para este "nuevo" instrumento. Otro gran incentivo fue el conjunto PRO-ARTE. Ellos también poseen algunas obras dedicadas especialmente. Ya hablaré de ello.

Entre los compositores más importantes podemos destacar a Eduardo Alemann (que tiene nueve obras para flauta dulce); Carlos Roqué Alsina; Roque de Pedro; Gerardo Gandini; Roberto García Morillo; Carlos Guastavino; Salvador Ranieri y muchos otros.

La obra más antigua de la que se tiene conocimiento es *Títere Sabio* de Honorio Siccardi (1897-1963). Esta obra data de ¡1936! Originalmente era para clarinete en Si bemol, pero en una grabación del 10 de febrero de 1943 aparece la versión para flauta dulce. La obra está dedicada "al eximio intérprete Filotteto Martorella" (el nombre de Martorella nunca se supo bien del todo, a veces aparece como en este caso o, si no, Filóstetes, etc.).

Pero la primera obra original es la *Sonatina Francesa* de Eduardo Alemann (*1922) para flauta dulce y guitarra. Esta obra está editada en el año 1956, lo que hace suponer que co-

rresponde a comienzos de esa misma década. Está construida en un lenguaje tonal-neoclásico. No es una obra de vanguardia. Más bien es de estilo conservador. La primera obra de "vanguardia" es *Tres movimientos para flauta dulce* de Carlos Roqué Alsina (*1941). Esta obra está editada en 1962 y se supone que es de fines del '50. Estos movimientos "rozan" por momentos el minimalismo y por otros momentos tiene "encuentros" con la escuela de New York (Cage, Brown, Feldman, etc.). Es la primera obra que "muestra" un poco más las posibilidades del instrumento.

En 1973 aparece la primera, y hasta el momento, única obra para flauta dulce y cinta compuesta por un argentino. Se trata de *Variantes del ser* de Salvador Ranieri (*1930). La cinta está hecha con los mismos sonidos de la flauta pero procesados. No son sonidos creados. La obra trabaja con repeticiones, disminuciones y aumentaciones de fórmulas rítmicas y melódicas. Es un ejemplo muy interesante de lo que se puede llegar a lograr con la combinación de estos dos elementos.

Más adelante seguiré un poco con el tema de las obras. Ahora, sería interesante destacar que, aproximadamente, en 1970 nace la Asociación Argentina de Flauta Dulce. Es la primera asociación con personalidad jurídica en el país. Y en 1978, por intermedio de ésta, se crea, en Radio Nacional, un programa dedicado exclusivamente a este instrumento. El programa se llamaba *La flauta dulce en Argentina y en el mundo* y tuvo una continuidad de aproximadamente 5 años. Marcelo Birman me contaba que el programa estaba a nombre de Alberto Devoto y él figuraba como colaborador. "Yo figuraba como colaborador pero hacía todo".

En lo que hace a los libros y demás publicaciones, en 1968 aparece el primer libro de método para flauta dulce soprano. Se llamó *Iniciación a la flauta dulce* y estaba escrito por Mario Videla y Judith Akoschky. En 1970 salió el segundo tomo y en 1972 el tercero y último. Los libros presentan una enseñanza progresiva de la flauta dulce soprano, con interesantes ejemplos musicales. Primeramente fue pensado para los niños, pero finalmente fue utilizado (y todavía lo sigue siendo) por todo el mundo. Pero Mario Videla publicó otros libros: alrededor de 1975 salió *Fantasías y variaciones de maestros holandeses del siglo XVII*. Este fue el primer libro para flautadulcistas "profesionales", ya que el contenido no era para alumnos de iniciación. Más tarde salieron (siempre escritos o supervisados por Mario Videla) las *Danzas del Renacimiento* (tres volúmenes y para conjunto de flautas dulces); *Greensleeves con variaciones sobre bajos ostinatos*; las *Formas Instrumentales del Renacimiento*; *Ejemplos de ornamentación del Renacimiento*, y, después, pequeños arreglos para dos o tres flautas de diversos autores, desde Mozart hasta Telemann. Más adelante salió el *Método para flauta dulce contralto* (dos volúmenes). También Ricardo Graetzer ha publicado varios libros, entre ellos: *Danzas del siglo XVIII*; *Danzas Indígenas Antiguas* y *Danzas Indo-Americanas*. Alberto Devoto publicó un libro de método sobre la flauta dulce soprano y un libro de texto sobre la flauta dulce en general (allí es donde aparece por primera vez un catálogo de obras argentinas para flauta dulce). Existen otros libros "menores" sobre métodos para la flauta dulce soprano.

Con respecto a las publicaciones, el 1 de mayo de 1988 aparece *Encuentro de Flautadulcistas*. Duró unos 2 ó 3 años. Surgió a partir de las primeras visitas de Gabriel Garrido. Era un boletín que salía aproximadamente cada tres meses y hablaba sobre la flauta dulce en general (conciertos, cursos, artículos, etc.). Pero lamentablemente tuvo una corta duración.

A propósito de Garrido, él como otros argentinos han tenido gran repercusión en el exterior. Garrido actualmente da clases en Suiza. Pedro Memelsdorff es profesor en la Civica Scuola di Musica en Milan. Otro argentino, quizás menos conocido, es Manfredo Zimmerman, quien tiene editado un método para niños sobre la flauta dulce (da clases en Alemania).

Volviendo al tema de los compositores, podemos ver que existe una gran variedad en los orgánicos. Hay obras para flauta dulce sola; para flauta y piano; para flauta y guitarra; para dúos, tríos o cuartetos de flautas dulces; para flauta dulce y recitado; para flauta dulce y clave; para flauta dulce y violín; hay obras que incluyen la amplificación; para flauta dulce y orquesta; para flauta dulce y percusión; para flauta dulce y bajo eléctrico y para flauta dulce y cinta. El material es realmente diverso. Sin embargo pocos son los compositores que han entrado en el terreno de la experimentación del instrumento. Creo que mucho tiene que ver que el mismo Alberto Devoto es quien no está muy de acuerdo con este tipo de música. Igualmente existen obras que rozan este terreno, como la obra de Ranieri o más actualmente la obra de María de los Angeles Esteves, pero son las menos.

En Argentina existe sólo un *luthier* de flautas dulces. Su nombre es Marcelo Gurovich.

Él mismo nos cuenta cómo se inició en este arte: "A mí me habían traído una flauta de Alemania, de un *luthier* que se llamaba Melherz, y bueno, dejó de andar. Traté de conectarme con él, traté de ver quien me podía ayudar acá, nada. (...) Entonces yo tenía esa flauta, la metí en un cajón porque no andaba, el tipo no me contestó nunca, hasta que vino Garrido y dio un curso que eran 3-4 clases, y luego de los cursos mostró que la flauta se podía abrir, se podía desarmar, y dio una idea muy somera de qué se podía hacer, con cosas mínimas digamos, limpiarla, el bloque está muy alto, cosas por el estilo, y qué se puede llegar a hacer, y bueno, entonces yo dije se puede hacer algo, entonces empecé a investigar." Bueno, como vemos todos los comienzos en Argentina han sido autodidactas. Actualmente Gurovich vive de la construcción de flautas dulces (aunque últimamente también se dedica a otros instrumentos de viento). Los precios de sus flautas son muy variables, van desde los U$S 350 (una soprano inspirada en el modelo Stanesby Jr. hecha con madera de palo blanco y en afinación 440 Hz.) hasta aproximadamente U$S 850 (una contralto copia T. Stanesby de madera de Guayacán con afinación en 405 Hz.). También realiza trabajos en ébano, pero no me ha cedido esa información. Construye flautas soprano, contralto y tenor (además de traveseras barrocas). Hasta ahora su mercado sólo se ha expandido por toda la Argentina, pero no ha logrado tener éxito más allá de las fronteras.

A continuación adjunto el catálogo de obras para flauta dulce realizadas por compositores argentinos. Algunos nombres de las obras no se han conseguido, pero se tiene la certeza de que existen. Muchos compositores ya no se encuentran el país y algunos otros han fallecido. De los actualmente radicados aquí se ha tratado de tener la mayor información. Lamentablemente no todos los compositores han "colaborado" para ofrecer dicha información.❑

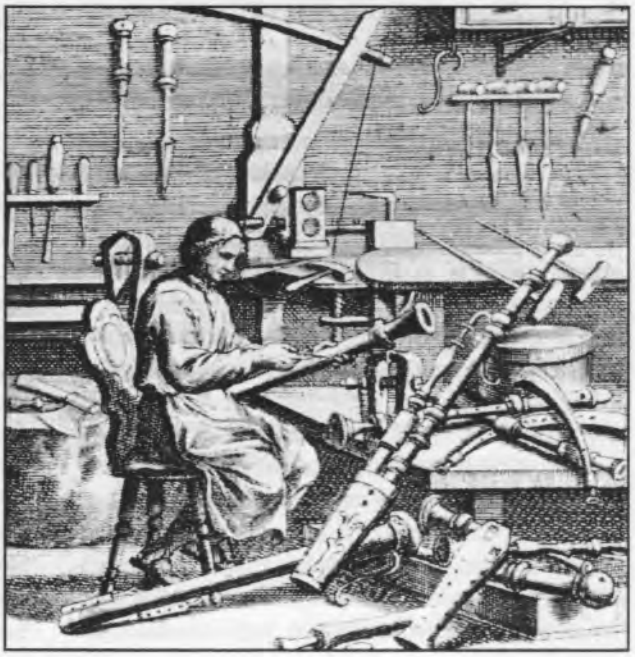
Buenos Aires, enero de 1998

Agradezco a Mariana Cabal, Pola Suárez Urtubey y a todos los compositores e intérpretes entrevistados (Marcelo Birman, Roque de Pedro, Alberto Devoto, Marcelo Gurovich, Gabriel Pérsico, Augusto Rattenbach y MarioVidela).

FLAUTAS DE PICO
renacentistas y barrocas

Copias de:

Denner
Terton
Bressan
Bizey
Steenbergen
Stanesby Jr.
Ganassi



PAUL RICHARDSON
c/ Vaquerías, 8-E.D. 5°D.
28007 Madrid
Tel. 91-4094726
E-mail: prichard@arrakis.es

CATÁLOGO DE OBRAS PARA FLAUTA DULCE DE COMPOSITORES ARGENTINOS

Gonzalo Ariel Juan

- ALEMANN, EDUARDO A. (1922)

Sonatina francesa, editada en 1956, para flauta travesera, flauta dulce, oboe, violín u otro instrumento melódico y guitarra. Esta obra fue grabada por el autor (flauta dulce) y Roberto Lara a la guitarra (Qualiton QH-2006). Movimientos: *Allegretto; Adagietto Cantabile; Allegretto Giocoso.*

Arlequín triste, 1964, para flauta dulce contralto (u otro instrumento melódico). Editada en 1978.

Rondas de agonía, editada en 1973. Primera versión de lo que más adelante fueron los *Tres estudios*, para flauta dulce contralto sola.

Tropi danza, decenio del '70, para flauta dulce soprano sola.

Doce piezas breves op. 78, editado en 1970, para dos flautas dulces sopranos.

Tres estudios, 1973, para flauta dulce contralto sola.

Spectros. Escrita en 1971. Dedicada al conjunto PRO ARTE DE FLAUTAS DULCES. Obra premiada y grabada en EE. UU, para cuarteto de flautas dulces.

Enigmusic, 1976, para una o cuatro flautas dulces.

Quijotescas, para flauta dulce y piano, y un recitado a cargo del flautista. Estreno: 1991 en el Instituto Goethe, con Irma Urtiaga al piano y Alberto Devoto a la flauta dulce.

- ALSINA, CARLOS ROQUÉ (1941)

Tres movimientos para flauta dulce, decenio del '50. Editada en 1962, para flauta soprano sola.

- ARCE, MARCELO

Europa, 1978, para flauta dulce contralto sola. Dedicada a Alberto Devoto.

[?], movimientos: *Preludio; Meditación; Burla*, para flauta dulce contralto sola.

Cuarteto. Movimientos: *Hércules; Minerva; Danae; Saturno; Baco.*

Trío.

[?], para flauta dulce y clave.

Concierto, para flauta dulce soprano y cuerdas (basado en la obra para flauta dulce y clave). Dedicado a Alberto Devoto.

Diálogos op. 65, octubre de 1980, para flauta dulce y violín. Movimientos: *Diálogo sin tema; Diálogo en fuga; Diálogo de amor; Diálogo en burla.* Dedicada a Alberto Devoto y Gíntoli.

Septeto con piano, para cuarteto de flautas dulces, dos traveseras (píccolo), fagot y piano.

Sonola, para flauta dulce soprano y piano. Movimientos: *Allegro moderato; Lento-Adagio espressivo; Lento singulare; Allegro commodo-Rondó fresco.* Dedicada al dúo Devoto-Gilardi.

- ARIAS, LUIS (1940)

Equisonancias, 1975, para flauta dulce amplificada y guitarra tocada con arco. Sin estrenar

- AYAS, RICARDO (26/6/1961)

Túnez, 1994, para cuarteto de flautas dulces. Composición sobre una melodía tunecina. Estrenada el 24/06/1995 por el ENSAMBLE DE CÁMARA DE BELGRANO.

Sin nombre, 1993, para dos flautas dulces, viola y chelo. Composición sobre una melodía austríaca (Edelweiss). Dedicada a Alejandra Kusnetz-Goobar. Se estrenó el día en que ella y el compositor se casaron (03/07/1993). Existe un arreglo realizado por el compositor para cuarteto de flautas dulces (1994).

- BURGER, CARLOS (Decenio del '40)

Sonatina, decenio del '70.

Snapshops, decenio del '70.

El recuerdo de Giácomo, decenio del '70, para flauta dulce y piano. De esta obra se realizó una grabación con Alberto Devoto a la flauta dulce y el autor al piano.

Concierto, decenio del '80.

- CALCAGNO, ELSA (Buenos Aires, 19/10/1910-1978)

Tres preludios bucólicos, decenio del '70. Solos de flauta dulce. Movimientos: *Primaveral* (flauta dulce soprano); *Noctural* (flauta dulce contralto) y *Ronda de los pájaros* (flauta dulce sopranino).

Acuarelas norteñas, decenio del '70, para cuarteto de flautas dulces, más canto optativo y percusión. Movimientos: *Preludios del amanecer; Bailecito; Cueca norteña; Carnavalito (Textos de E. Calcagno); El regreso a mi tierra (aire de vidala).* Texto de Martha Giuliano. Dedicada a los maestros Gustavo Samela y Mario Videla.

Jesús, tu amigo te dice, para recitante, guitarra y flauta dulce. Texto de Mario A. Rabossi. El flautista a lo largo de la obra va tocando diferentes flautas: soprano, sopranino y contralto. Son seis movimientos. Obra estrenada con el actor Juan Carlos Puppo.

Tres corales argentinos, para flauta dulce soprano, orquesta de cuerdas y arpa. Movimientos: *Andante (intr.)-Andante maestoso y profundo; Andante resoluto e sentito; Poco andante con expresión.* Hay otra versión para flauta dulce y guitarra.

Última obra (sin terminar).

- CAMPANA, JOSÉ LUIS (1949. Actualmente radicado en Francia)

Flautasía opus 18, decenio del '70, para conjunto de flautas dulces.

- CAPARRÓS, ENCARNACIÓN (decenio del '30)

Soliloquio, decenio del '70, para flauta dulce sola.

[?], decenio del '80, para flauta dulce y guitarra.

[?], decenio del '80, para flauta dulce y clave.

- CASTRO, WASHINGTON (Buenos Aires, 13/7/1909)

Tres piezas simples, 1980, para trío de flautas dulces. Obra editada en Argentina. Movimientos: *Allegretto tranquilo; Andantino pastorale; Allegro giocoso.*

- COHAN DE SCHIER, CELINA (31/1/1931)

Concierto, decenio del '80. Estrenada por Alberto Devoto (flauta dulce) con la Orquesta Juvenil de Radio Nacional, dirigida por el Mtro. Ljerko Spiller.

- CUCINOTTA, OLGA

Pequeña suite, 1974, para flauta dulce y piano. Contiene un *Canon*, una *Elegía*, dos *Bagatelas* y una *Danza*.

Eidos, decenio del '70.

Cartapacio, 1971, para flauta dulce soprano, oboe, violín, viola, chelo y clave. Movimientos: *Allegro enérgico; Andantino; Allegro Vivace.* Dedicada "A mi madre".

Logos, decenio del '70.

For Daisy Dog, 1974, para flauta dulce soprano sola. Consta de cinco movimientos.

- DE PEDRO, ROQUE (1935)

Minicrosmos, para cuarteto de flautas dulces.

Suite de la calle King, 1994, para flauta dulce, violín, piano y percusión.

Homero en la calle King, para flauta dulce, violín y piano.

Diferencias sobre Yankee Dultri, para flauta dulce, violín y piano.

Dos Casitangos, 1997, para flauta dulce, violín y piano. Se alterna la soprano con la contralto. Movimientos: *Bluestango* y *Fantasmatango*. Estrenada el 10 de junio de 1997 en el Salón Dorado del Teatro Colón con Horacio Fleitas a las flautas dulces; Patricia Lamprópulos al violín y el autor al piano. Nótese que la obra también requiere un recitante que ese día por razones de fuerza mayor no pudo estar presente.

- DE VITTORIO, ROBERTO (Decenio del '30)

Piezas sintéticas, decenio del '70, para flauta dulce y guitarra. Consta de tres movimientos.

Dúos, decenio del '70.

- DEVOTO, ALBERTO (1945)

Soliloquio, decenio del '70, para flauta dulce sola. Obra escrita en homenaje a Salvador Ranieri.

Suite infantil, decenio del '80. Obra didáctica, escrita durante un camping musical realizado con sus alumnos en El Palmar, provincia de Entre Ríos.

Variaciones norteñas, noviembre de 1991, para flauta dulce contralto y percusión. Estrenada por Marcelo Birman (flauta dulce) y Arauco Yepes (percusión), en la Asociación Médica Argentina.

Cuatro Miniaturas, 1991, para flauta dulce soprano y recitado. Escrita en base a textos de Lidia Bicinguerra. Adaptación libre al alemán de Werner Wagner. Movimientos: *Tránsito; Soledad; Mago aliento; Anagrama.*

Preludiando en Amarillo, septiembre de 1989. Reza la dedicatoria de la obra "A Osías Wilenski, en homenaje amistoso a sus medias", para cuarteto de flautas dulces.

Sonidos Posibles, oyendo sonidos imposibles, septiembre de 1992, para flauta dulce contralto y piano.

Trío, 1992.

Aurícula, enero de 1993, para flauta dulce contralto sola. Dedicada "Al distinguido ser humano y excelente músico Marcelo Birman".

Dúo, junio de 1993, para dos flautas dulces contralto u otros instrumentos melódicos.

Concierto, para flauta dulce, orquesta de cuerdas, piano y percusión.

Elegía (Estudio de "legato"), agosto de 1994, para flauta dulce contralto.

Duettino, 1994, para dos flautas dulces contralto y recitado. Dedicada a sus alumnos Arauco Yepes y Mariana Cabal. Estreno: 07/11/1994 en el Auditorio de la Universidad Caece por A. Yepes y M. Cabal.

Divertisement Libero, 1994, para flauta dulce contralto, guitarra y percusión (güiro y vibráfono). Estrenada el 19/07/1994 en la fundación Andreani. Dice la dedicatoria de la obra: "Divertisement Libero, o una Fantasía Tangueada sobre un tema de Vivaldi. Homenaje a Bruno Venier, en su 80ª aniversario. Buenos Aires, 16/10/94. Dedico especial y afectuosamente."

- DEVOTO, MARTÍN (1968)

Fantasía, 1986, para flauta dulce contralto sola. Dedicada "Al Maestro Alberto Devoto".

- ESTEVES, MARÍA DE LOS ÁNGELES (30/7/1970)

Chambre 40, 1998, para flauta dulce contralto y cinta. Obra realizada en Holanda. Dice la portada: "Chambre 40. Alto Recorder Solo. Una tranquila observación, resignada, de una realidad vacía, solitaria, inexistente. Viaje al fondo, lectura del cadáver, postergación, y no entrega. Mutismo. La necedad, la cobardía, la inercia. De Cuca para Gonzalo". Dedicada a Gonzalo Ariel Juan.

- FIORINO, RAÚL

Se sabe que tiene varias obras para la flauta dulce, pero todavía no se ha conseguido la información pertinente.

- FRANZE, JUAN PEDRO (1922)

Para Gabriela, 1975, para flauta dulce, violín y viola. Se trata de una Elegía para Gabriela Moner.

- GANDINI, GERARDO (1936)

[?], decenio del '70, para flauta dulce y orquesta de cuerdas. Escrita para la CAMERATA BARILOCHE. Estrenada con Ricardo Graetzer a la flauta dulce.

- GARCÍA ACEVEDO, MARIO (1926)

Saturnalia, decenio del '80, para flauta dulce sola.

Exedra, decenio del '80, para flauta dulce sola.

- GARCÍA CÁNEPA, JULIO CÉSAR

Tres miniaturas, decenio del '70, para flauta dulce sola.

- GARCÍA MORILLO, ROBERTO (1911)

Concertino Español, 1992, para flauta dulce y orquesta.

- GIMÉNEZ NOBLE (1953)

Juegos de artificios, para flauta dulce contralto, clave y chelo.

- GRAETZER, GUILLERMO (1914)

Penélope

Sonatina, 1937, para flauta dulce y piano.

Las siete princesas muy desdichadas, decenio del '60. Se trata de música para ballet, que lleva un cuarteto de flautas dulces y orquesta de cuerdas.

- GUASTAVINO, CARLOS (1914)

Introducción y Allegro, 1973, para flauta dulce contralto y piano. Cuando se editó la obra, a fines de 1973, el Sr. Carlos Guastavino regaló un ejemplar al Mtro. Alberto Devoto, en el cual escribió una dedicatoria que dice "Al Mtro. Alberto Devoto, verdadero agente catalítico en la producción sacarinácea para flauta. En homenaje al talento y con delicados pensamientos amistosos de Guastavino. (firma) 18 de octubre de 1973".

- GUTIÉRREZ, HIPÓLITO (4/2/1931)

Oscilación, decenio del '70, para flauta dulce soprano y voz (soprano dramática), para la obra se utilizaron textos de Raúl Gustavo Aguirre extraídos de *La Piedra movediza* (poemas). Estreno realizado con: Ruth Satanosky (canto) y Alberto Devoto (flauta dulce). Dice la dedicatoria: "Dedicada a Alberto Devoto, singular intérprete de flauta dulce, que me hizo descubrir un bello mundo expresivo, con profundo afecto, Hipólito F. Gutiérrez. Buenos Aires, 16/8/77".

Il Tracciamento, decenio del '80, para cuarteto de flautas. Dedicada al grupo de flautas dulces AULODIA. (El título y el nacimiento de esta obra tienen que ver con una mudanza que planteaba ciertos inconvenientes).

Ecuatoriana, 1988-1989, para flauta dulce sola.

- JUAN, GONZALO ARIEL (3/10/1975)

De la poesía, 1995, para flauta dulce contralto y recitado masculino. Texto extraído del "Primer

Recorders
from The Early Music Shop

Arguably the most comprehensive recorder shop worldwide!

RECORDERS
by Moeck, von Huene, Yamaha, Cranmore, Takeyama, Fern, Aesthe, Kobliczek, Paetzold, Roessler, Fehr, Coolsma, Küng, Mollenhauer, Aura, Dolmetsch and Zen-On. Plastic recorders and historical copies.

ON APPROVAL SERVICE
Our 'on approval' service allows a choice of up to four recorders and is available throughout the EC.

ACCESSORIES
Cases, roll bags, bore oil, anti condensant, thumb rests, mops and pull throughs.

SHEET MUSIC
A specialist recorder selection from leading publishers including Moeck Editions, Schott, London Pro Musica, Bärenreiter, Faber and Elkin.

CDS
A unique collection of over 300 'recorder on CD' titles. Special orders welcome.

REPAIRS
Voicing, thumb hole bushing, crack repairs, re-corking. All undertaken 'in-house' by our specially trained technicians.

WORLDWIDE GUARANTEE
All purchases without exception are covered by our comprehensive guarantee.

The Early Music Shop

The Early Music Shop, 38 Manningham Lane, Bradford, West Yorkshire, England, BD1 3EA.
Web site: http://www.e-m-s.com Email: sales@earlyms.demon.co.uk
Tel: 01274 393753 Fax: 01274 393516

manifiesto surrealista" de André Bretón. Estrenada el 5 de octubre de 1996 en Templum por el autor (flauta dulce) y Néstor Pardo (recitado).

Estudio sobre el mi bemol, 1996, para flauta dulce contralto, flauta dulce tenor, clarinete en Si bemol y piano.

- KASULIN, AITANA (1964)

Endechas (original para flauta travesera). Versión autorizada por la compositora a pedido de Gonzalo A. Juan, para flauta dulce contralto sola. En dos movimientos. Con flauta dulce todavía no ha sido estrenada.

- KOC, MARCELO (4/6/1918)

Divertimento para conjunto de flautas dulces, 1955, instrumentación de 1989, para cuarteto de flautas dulces. Se puede ejecutar en forma fraccionada. Movimientos: *Allegretto amabile; Lento; Allegro giocoso*. Obra dedicada "al conjunto de flautas dulces que dirige Alberto Devoto".

- LAMPRÓPULOS, PATRICIA

La adolescente, para flauta dulce, violín y piano.

- LODIGIANI, MARCELO FABIÁN

Tierras de insomnio, 1996, para cuarteto de flautas dulces.

- LOPSZYC, EVA (1/10/1956)

¡Agua!, decenio del '70. Madrigal para flautas y voces.

Incaica, 1976, para trío de flautas dulces.

Dos estudios, abril de 1978, para flauta dulce soprano sola. Dedicada al Mtro. Alberto Devoto.

- MAIZTEGUI, ISIDRO (1905-junio 1996)

Capriccio, decenio del '60-'70. Editada en julio de 1975, para flauta dulce sola. Primera parte: flauta dulce soprano; segunda parte: flauta dulce contralto. Dedicada a Alberto Devoto.

Scherzo, decenio del '70, para flauta dulce sopranino y piano. Dedicada a Alberto Devoto.

Suite Escolástica, para flauta dulce y orquesta. Estreno: con la Orquesta de Música Argentina Filiberto, con la dirección de Miguel Ángel Gilardi y Alberto Devoto a la flauta dulce

Trío, para tres flautas dulces: soprano, contralto y bajo. Dedicado al conjunto AULODIA. Son sus movimientos: *Aria* y *Scherzo*.

Adagio, para flauta dulce contralto, oboe y fagot. Estreno: Festival de Popaion.

- MARIGO, FRANCESCO (1916, Padua, Italia. Radicado en Argentina)

Tres piezas, para flauta dulce soprano y guitarra. Movimientos: *Canción (Andantino); (Sin título) Allegro danzando; Arioso (Libremente, Declamando)*.

Soliloquio para flauta dulce, decenio del '60. Editada en 1983, para flauta dulce soprano. Movimientos: *Prólogo (Tranquilo); Pequeño vals (Calmo, ma andando); Allegretto amabile; Conclusio (Allegro)*.

Tre Tempi, decenio del '60, para flauta dulce contralto y piano. Movimientos: *Allegro Vivo; Adagio Molto; Allegro*.

Concierto, decenio del '80, para flauta dulce y orquesta. Estreno: 1990 con la Orquesta de Cámara Mayo, bajo la dirección del Mtro. Mario Bencecry y con Alberto Devoto a la flauta dulce.

Pequeñas melodías en estilo popular italiano, mayo de 1978, para dos flautas dulces soprano (la 2ª puede ser en contralto). La 2ª versión está compuesta para dos flautas dulces y percusión; grabada con Antonio Yepes en percusión. La 3ª versión es de agosto de 1986 y está compuesta para flauta dulce soprano y piano. Movimientos: *Pastorale; Nina-Nanna; Canzona; Tarantella; Barcarola; Tamborino*.

Dos cánones, decenio del '80, para dos flautas dulces soprano o dos flautas dulces tenor.

Serenata para Alejandra, enero de 1973, para flauta dulce sola.

- MIHOLVILCEVICH, LUIS (24/10/1958)

Tres movimientos para flauta dulce, para flauta dulce soprano sola.

- MONTES, VICTORIANO E.

Opus 32, 1995, para cuarteto de flautas dulces.

- OCHOA FERNÁNDEZ, PEDRO (1968)

Tango I, 1986, para cuarteto de flautas dulces y bajo eléctrico.

- PAGÉS, ADRIÁN (Decenio del '50. Fallecido)

Trío, decenio del '70. Movimientos: *Moderato Cantabile; Largo; Allegro*.

Cuarteto, decenio del '70.

- PERERA, HOMERO R.

Hojas. Tango para tres flautas dulces y dos guitarras. Escrita a pedido del conjunto PRO-ARTE DE FLAUTAS DULCES.

Domingo. Tango para dos flautas dulces y dos guitarras.

Charcos. Milonga para tres flautas dulces y dos guitarras. Escrita a pedido del conjunto PRO-ARTE DE FLAUTAS DULCES.

- PICCHI, SILVANO (1922)

Seis contradanzas. Flauta dulce y guitarra. Estreno: Teatro del Pueblo (Buenos Aires), el 27/9/77 con Alberto Devoto a la flauta y Juan Carlos Benítez a la guitarra.

Nenia, 1975. Editada en el mismo año, para dos flautas dulces contralto. Estreno: Colegio de Escribanos, el 22/12/75 por Alberto Devoto e Isabel Salces. Grabada por ellos para la O.E.A.

Divertimento Número 5, 1979, para flauta dulce y orquesta. El nombre de la obra se debe a que

lleva cinco flautas; el flautista debe ir cambiando de instrumento. Estreno: con la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la dirección del Mtro. Dietfried Bernet y Alberto Devoto a las flautas dulces.

Navidad, octubre de 1977, para coro mixto de cámara, flauta dulce contralto, guitarra y percusión (C. clara, W. block, triángulo, cascabeles y gong).

Epifanía, Para órgano y flauta dulce, oboe o trompeta aguda.

- RANIERI, SALVADOR (1930)

Variantes del ser, 1973, para flauta dulce contralto y cinta. Son sus movimientos: *Movimiento de Milonga; Cantilena; Allegro agitato e nervoso.*

Divertimiento, 1976, para flauta dulce en do y piano. Movimientos: *Allegro assai; Tempo di valzerino; Allegro giocoso.*

Interferencias, decenio del '70, para recitante, flauta dulce y piano. Esta obra fue estrenada con Luis Medina Castro (recitado), Dora Castro (piano) y Alberto Devoto (flauta dulce), durante un ciclo de Solistas y Música de Cámara de Radio Nacional. El concierto fue realizado en el Auditorio de la Facultad de Medicina.

Concierto, 1983, para flauta dulce contralto y orquesta. Estrenada por la Orquesta Sinfónica Nacional (Alberto Devoto a la flauta dulce). Luego, la obra fue tocada en el Teatro Colón, bajo la dirección del Mtro. Bruno D'Astoli.

- RATTENBACH, AUGUSTO BENJAMÍN (1927)

Cuatro Miniaturas Líricas, 1973. Editada en 1978, para flauta dulce soprano y piano (clave). Movimientos: *Andante; Agitato; Allegretto; Allegro.*

Concierto Pastoral, 1983, para flauta dulce, cuerdas y percusión.

Triple Concierto, 1982, para oboe, flauta dulce contralto, fagot y orquesta. Estreno: Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por Rubén Ferreiros.

Concierto, para flauta dulce soprano y orquesta. Se trata de una obra que A. Rattenbach quiso hacer "desaparecer", pero de la cual algunos músicos conservan una partitura.

Tres atmósferas tangueadas, 1995, para flauta y piano.

- SAMELA, GUSTAVO

Blues '73, para cuarteto de flautas dulces.

- SCHEMPER, RAÚL

Sonatina, para flauta dulce y guitarra. El flautista debe tocar tres flautas distintas: sopranino, soprano y contralto, en diferentes momentos de la obra.

- SICCARDI, HONORIO (1897-1963)

Títere sabio (de la suite Títeres), 1936. Versión original para clarinete en Si bemol. Dedicada "al eximio intérprete Filotteto Martorella". Esta versión fue grabada en Disco Odeon el 10 de febrero de 1943. De esta obra, el mismo Martorella hizo una versión para flauta dulce.

- SPENA, LITA (4/10/1904-1989)

Caminito de la sierra, decenio del '70, para flauta dulce contralto, soprano (cantante) y piano. Hay una versión original de la autora para guitarra, flauta dulce y canto.

Andante y Scherzo, decenio del '80, para flauta dulce y piano. Estrenada con la compositora al piano y Alberto Devoto a la flauta dulce, en la Facultad de Derecho.

Preludio y Scherzo, octubre de 1983, para flauta dulce contralto, oboe, fagot y piano. Obra dedicada a Alberto Devoto.

Preludio y Scherzo, para flauta dulce contralto y piano.

- SUFFERN, CARLOS (25/9/1905-31/5/1991)

Canción de la doncella, decenio del '70. Versión para flauta dulce autorizada por el compositor.

Canto de cabras, Decenio del '70. Versión para flauta dulce autorizada por el compositor.

- TEJEDA, EDUARDO (25/5/1923)

Dialogues avec otoved, 1995, para dos flautas dulces contralto. Dedicada "con afecto a Marcelo Birman y a Alberto Devoto".

- TSÍLICAS, JORGE (16/10/1930-2/1/1995)

[?], para flauta dulce amplificada y percusión (vibráfono, tom-tom, gong). Dedicada a Alberto Devoto.

- URIARTE REBAUDI, LÍA NOEMÍ

Remembranza, 1997, para flauta dulce tenor y piano. Movimientos: *Andante cantabile con moto; Adagio y Allegro.* Dedicada a Gonzalo A. Juan. Sin estrenar.

- VILAR, HERNÁN LÓPEZ

Indagación y remanso. Dúos para dos flautas sopranos o dos flautas tenores.

Derivaciones a cuatro, para cuarteto de flautas dulces.

- WAGNER, WERNER (1927)

Concierto, decenio del '80, para flauta dulce y orquesta. Estreno: Alberto Devoto con la Orquesta Sinfónica Nacional.

- WIEDE, CELESTE (3/2/1972)

Triángulos, 1996, para flauta dulce tenor, flauta dulce bajo y clarinete en Si bemol. Estrenada el 5 de octubre de 1996 en Templum, por Soledad Mascia a la flauta tenor, Gonzalo A. Juan a la flauta bajo y la autora al clarinete.

No por esperado, es menos doloroso, 1997, para flauta dulce sola amplificada. Dedicada a Gonzalo Ariel Juan. El intérprete debe intercambiar la tenor con la contralto. Estrenada el 22 de agosto de 1997 en la Scala de San Telmo por Gonzalo A. Juan.❑

Flautas de pico y partituras Moeck en todo el mundo ...

Moeck ***Rottenburgh****, las flautas solistas más utilizadas desde hace 30 años, continuamente mejoradas en lo que se refiere a afinación y sonoridad. Desde la flauta sopranino a la flauta bajo.*

Flautas Moeck soprano y contralto según ***Jan Steenbergen*** *(1675-1728) y flautas contralto según* ***Thomas Stanesby senior*** *(1668-1734) con un canal de viento alto y estrecho y el especial sonido barroco, afinadas en el tono «la» 415 y 440.*

Flautas Moeck ***Renaissance Consort****, una concepción nueva, desde la flauta sopranino a la flauta sub-bajo. Para la música orquestal del siglo XVI. Flautas prebarrocas soprano y contralto según* ***H. F. Kynseker*** *(1636-1686).*

Flauto leggero *Moeck, cómoda y ligera, para tocar en grupos y orquestas, desde la flauta sopranino a la gran bajo.*

Flautas soprano Moeck ***escolares****, de arce y peral.* ***Flauto 1****, la flauta de fácil cuidado, de material plástico especial.* ***Flauto 1 plus****, igual, pero con la parte inferior de madera.*

Flauto Penta*, una flauta pentatónica de madera o con la parte superior de material plástico especial.*

* * *

Moeck ha editado más de 1000 publicaciones con música para flautas de pico y también edita la revista alemana ***TIBIA****, de amplia difusión y especializada en viento madera.*

MOECK

comprometidos y expertos en flautas de pico y sus publicaciones

Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, Postfach 3131, D-29231 Celle

MÚSICA DE OTRA ESFERA: LA FLAUTA DULCE EN EL CIBERESPACIO

Nicholas S. Lander
Traducción de Bárbara Sela Andrés*

El *World Wide Web* (WWW) permite la presentación de verdaderos documentos multimedia que combinan componentes de texto, gráficos, vídeo y sonido. Así, el material presentado en este medio puede tener un impacto extraordinariamente fuerte. Por ejemplo, mientras se está leyendo sobre la historia de la flauta dulce, se puede ver una reproducción a todo color de la obra de arte que se describe, oír un archivo de sonido de una pieza musical mencionada –incluso imprimir la partitura–, obtener los datos de contacto del fabricante de la reproducción de determinado instrumento –quizá mandarle un *e-mail* [mensaje a través de correo electrónico] pidiendo precios–, comprobar la disponibilidad de una referencia en la biblioteca académica más cercana. Todo esto puede lograrse con una sola pieza de *software*, el llamado navegador de WWW [*Browser*] (por ej. Explorer, Mosaic, Netscape).

Internet está experimentando un crecimiento astronómico en el número de usuarios conectados en el trabajo, en bibliotecas, universidades, colegios, en los llamados «ciber-cafés» y en casa. La información presentada en este medio es cada vez más accesible, y lo más probable es que esa información esté vigente; además los autores y *webmasters* generalmente son muy sensibles a las críticas y sugerencias para la mejora de las páginas que manejan. Para autores, el WWW representa un medio de comunicación muy barato y efectivo. En particular, imágenes a todo color, sonidos, partituras y catálogos (por ej. listas de constructores, editoriales, proveedores, bibliografías, discografías) se pueden distribuir con un coste despreciable comparado con los métodos tradicionales de publicación y sin el inevitable retraso asociado a estos últimos. Para los lectores, los documentos WWW tienen la ventaja añadida del contexto, establecido por un sistema de "punteros" [*pointers*] activos o referencias cruzadas que, en efecto, le permiten a uno moverse sin esfuerzo entre documentos del *Web* relacionados entre sí. Aún más, los lectores se pueden comunicar directamente con los autores por medio del *e-mail*.

Con lo dicho no se pretende sugerir que Internet es un sustituto del uso de medios tradicionales –libros, revistas, CDs, etc.–. Más bien las nuevas tecnologías se suman a las antiguas, y nos permiten comunicarnos con una audiencia mayor y por lo tanto sin manipular.

La *Recorder Home Page* es un eficaz índice de documentos electrónicos disponibles en Internet, que pueden ser de interés para flautistas de pico y estudiosos del instrumento. Internet es un lugar dinámico y el aspecto de la página y sus contenidos pueden haber cambiado cuando Vd. la visite.

Para visitar la *Recorder Home Page* debe introducir en su navegador WWW la dirección o URL [*Universal Resource Locator*], http://www.iinet.net.au/~nickl/recorder.html. Después puede guardar la dirección para que aparezca como una opción en el menú de su navegador.

Todo lo que aparezca en azul y subrayado es «hipertexto», que quiere decir que si lo señala y hace *clic* con el ratón, su navegador recuperará y mostrará el documento indicado. En la mayoría de los casos, esto tardará sólo unos segundos, aunque los documentos vendrán de Australia, Estados Unido o el Reino Unido. Recientemente probé la respuesta, de primera mano, en un «ciber-cafe» de Londres y encontré que ¡era tan rápido como desde mi propia casa en Perth, Australia del Este!

Tenga en cuenta que un documento WWW puede contener texto formateado, imágenes fijas o animadas, sonidos, vídeos –o una combinación de todos ellos–; todavía no están disponibles en Internet vídeos de flauta dulce, pero yo he hecho uso de todos los demás elementos.

Para mayor comodidad, he agrupado los documentos bajo los epígrafes siguientes:

- Sistemas de búsqueda
- Artículos

* La traductora agradece a Luis Gómez Henríquez y a Jesús Aguado Álvarez su inestimable ayuda para la traducción de este artículo.

- Técnica de la flauta dulce
- Fuentes (material de consulta)
- Construcción
- Constructores y reparadores de flautas dulces
- Compositores para la flauta dulce
- Repertorio para flauta dulce
- Editoriales de música para flauta dulce y centros musicales
- Suministradores de flautas dulces, música para flauta dulce y libros
- Intérpretes de flauta dulce
- Grabaciones
- Archivos de sonido de flauta dulce
- La flauta dulce en la educación
- Programas para descargar
- Accesorios para flauta dulce
- Asociaciones de flauta dulce y de música antigua
- Enlaces [*Links*]

Estos epígrafes quizá parecen pensados más como las partes de un libro: en este caso el libro es uno electrónico muy sofisticado.

Lo siguiente es un resumen de lo que puede encontrar en la *Recorder Home Page* bajo cada uno de estos epígrafes:

Sistemas de búsqueda

Simple Search [Búsqueda simple] ofrece la posibilidad de búsquedas de una o varias palabras en todos los archivos de esta página. Así, una búsqueda de la palabra «Bressan» devolverá una página WWW con hipertextos activos de todos los artículos con referencias a Bressan.

Recorded Recorders Search Engine [Herramienta de búsqueda para grabaciones de flautas] permite búsquedas de una sola palabra en un catálogo de CDs en los que aparece la flauta dulce (véase abajo). Así, una búsqueda de "Memelsdorff" devolverá una tabla detallando todos los CDs en los que toca Pedro Memelsdorff.

Artículos

The Recorder: Instrument of Torture or Instrument of Music? [La flauta dulce: ¿Instrumento de tortura o instrumento musical?] es el artículo conductor y contiene una poco convencional historia de la flauta dulce, junto con apuntes sobre técnica, repertorio, grabaciones, cursos, sociedades, constructores, y referencias.

A Memento: The Medieval Recorder [Un recuerdo: la flauta dulce medieval] fue mi respuesta inicial al tratamiento de este tema en *The New Grove*, pero recientemente ha sido ampliado para hacer referencia también a algunos puntos mencionados en los artículos de Howard Mayer-Brown y Anthony Rowland-Jones sobre la flauta dulce medieval incluidos en el *Cambridge Companion to the Recorder* (Cambridge University Press, Cambridge 1996). Contempla ejemplares supervivientes, evidencia iconográfica, etimología, referencias literarias, reconstrucciones modernas; y llega a conclusiones muy distintas a aquéllas presentadas por autores anteriores. Muchas de las ilustraciones referidas pueden ser descargadas y visualizadas a todo color.

A Pipe for Fortune's Finger: The Recorder in Literature & Art [Una flauta para el dedo de la fortuna: la flauta dulce en la literatura y el arte] empezó su andadura como una conferencia ilustrada sobre la flauta dulce, su nombre, y sus asociaciones con lo sobrenatural, el desorden, y las actividades pastoriles y amorosas en la literatura, el teatro, la ópera y el arte desde la Edad Media hasta nuestros días. De nuevo, las ilustraciones referidas pueden ser descargadas y visualizadas, muchas de ellas a todo color.

Wood, Oil & Water [Madera, aceite y agua] es un artículo escrito por los americanos Raymond y Lee Dessy que descubre la física y la química del trozo de madera que es tu flauta, e incluye consejos sobre qué aceites usar, cuándo aceitar, cómo preparar tu propio aceite o anticondensante para la flauta, y notas sobre materiales alternativos con los que construir flautas.

Oiling Recorders [El aceitado de las flautas dulces] es un artículo de Lee Collins sobre este aspecto vital del cuidado de la flauta dulce.

***Bach's* fiauto *and* fiauto d'echo** [La *fiauto* y *fiauto d'echo* de Bach] está escrito por David Lasocki, y arroja algo de luz sobre este controvertido tema.

The Joys of Busking or Down and Out in Bonn and Brussels, contiene algunas sugerencias muy útiles de Ray Dessy.

Recorders - Relatively Speaking: Sixteen Recorders At Four Relative Pitches [Flautas dulces - relativamente hablando: dieciseis flautas en cuatro diapasones relativos], por Rodney Waterman.

The Recorder Blues, Ray & Lee Dessy explican como iniciarse en el *Blues* con la flauta dulce.

Stairway to Heaven, reseña del *Recorder Teacher* de John Child, un programa interactivo de ordenador para el flautista principiante

También hay punteros a material de otras páginas como:

- *Dolmetsch Musical Instruments*, una narración de la historia de este importante taller británico.
- *FAQs* (P+F, 'preguntas frecuentes') para principiantes, una útil disertación de David Breen sobre qué flauta comprar, plástico/madera, etc.
- *Considerations When Buying a Recorder* [Consideraciones a la hora de comprar una flauta], otra excelente página de Lee Collins.
- *Der lange Atem der Flöte-marke "Mollenhauer"*, un breve recorrido por los 175 años de historia de este notable taller alemán (en alemán).
- *The Mollenhauer Story*, versión inglesa del artículo anterior.
- *New Landscapes for Recorder*: una conversación por Internet con David Bellugi, por David Lasocki.
- *Up from Authenticity*, memorias personales de Daniel Waitzman, que incluyen una explicación de su experiencia con la flauta dulce con *bell-key* [llave para el agujero 8] desarrollada por él.
- *Rawsthorne's Recorder Suite*: un misterio resuelto, por John Turner.
- *Entrevista con el* AMSTERDAM LOEKI STARDUST QUARTET, por Manuel Castellano Muñoz (en español).
- *Les facteurs français anciens*, artículo sobre los constructores franceses de los siglos XVI a XVIII, por Jean-Luc Manguin (en francés).

Técnica de la flauta dulce

Métodos y estudios de flauta dulce para adultos es una lista comentada por David Green.

Digitaciones de la flauta dulce ofrece instrucciones detalladas para las digitaciones de la flauta, incluyendo notas de la tercera octava, digitaciones para los trinos, *flattement*, etc.

Vibrato y trémolo en la flauta dulce es un compendio de información sobre cómo producir estos efectos en la flauta.

"Veddy", "tu" and "ru", un importante artículo sobre la pronunciación de la sílabas de articulación francesas, por Patricia Ranum (EE.UU.).

Punteros a otras páginas como:

- El *Vibrato Forum*, una página que trata el tema del vibrato en la flauta travesera. Muchas cosas son interesantes para la flauta dulce.
- *Thumbrest or no Thumbrest?* [¿Apoyo para el pulgar o no?], contiene las respuestas de miembros de la *American Recorder Teachers Association* (ARTA) a esta pregunta.
- *Base Recorder Thoughts* [Pensamientos sobre la flauta bajo], en el que Lee Collins ofrece algunos consejos para tocar los miembros más grandes de la familia de la flauta dulce.
- *Intonation im Ensemblespiel. Praktische Übungen mit Blockflöten* [Afinación en conjunto. Ejercicios prácticos con flautas dulces], un artículo de Gisela Rothe sobre el control de la afinación en la música de cámara.
- *Geoffrey E. Walsh*, una página mantenida por un psicólogo escocés interesado en el control de los mecanismos de los movimientos, especialmente en los aplicados a los instrumentos musicales, incluida la flauta dulce
- *Musicians and Injuries* [Músicos y lesiones], bibliografía y enlaces a otros muchos artículos publicados en Internet.

Fuentes (material de consulta)

Literary & Theatrical Quotes Concerning the Recorder [Citas teatrales y literarias relativas a la flauta dulce], es una colección completa de citas en inglés, tanto implícitas como explícitas, relativas a la literatura de la flauta dulce desde la época de Chaucer hasta nuestros días, en la poesía, el teatro (incluyendo instrucciones de escena, libretos de ópera, cine y televisión), novelas y diarios. Obviamente, los lectores pueden imprimirlas, o cortarlas y pegarlas en sus propias publicaciones, notas al programa, etc. Si me falta alguna, ¡me encantaría saberlo!

Recorder Iconography [Iconografía de la flauta dulce] es un índice de obras de arte que muestran flautas dulces o instrumentos similares. Aunque la lista es ya bastante larga, es sobre todo un trabajo en fase de realización. Una selección de la ilustraciones puede ser descargada y vista a todo color. Pueden ser utilizadas en conferencias si se utiliza *software* de presentación (por ej. Power Point, Harvard Graphics) y un proyector adecuado. También se pueden imprimir o cortar e incluir en otras publicaciones.

Technical Drawings of Recorders [Dibujos técnicos de flautas dulces], es una lista de fotografías y dibujos disponibles de flautas originales conservadas en museos americanos y europeos y en colecciones privadas. También está siendo completada.

References [Referencias] suministra una lista de revistas que atañen específicamente a la flauta dulce o lo han hecho en el pasado, y algunos de los libros y artículos en inglés actualmente en el mercado, además de algunos otros títulos de especial interés para los flautistas. De ninguna manera puede sustituir al indispensable libro de Griscom y Lasocki, *The Recorder: A Guide to Writings about the Instrument for Players and Researchers* (Garland Publishing, Nueva York & Londres 1995), pero contiene algunos puntos adicionales.

También hay punteros a otras páginas como:

- *The Bate Collection of Musical Instruments.*
- *Edinburgh University Collection of Historical Musical Instruments.*
- *America's Shrine to Music Museum,* lista cometada de flautas dulces históricas.
- *Comité International des Museés et Collections d'Instruments de Musique (CIMCIM).*
- Dibujos técnicos de instrumentos musicales en colecciones públicas de todo el mundo, un proyecto del CIMCIM.
- REVISTA DE FLAUTA DULCE, la página de esta revista.
- *Uncover Web,* donde se pueden encargar faxes de artículos en números atrasados de *American Recorder* y *The Recorder Magazine.*

Construcción

Hand Tools for Recorder Making [Herramientas de mano para la construcción de flautas dulces], un artículo de Gary Cook sobre las herramientas necesarias para hacer flautas.

Hay punteros a algunas otras páginas de interés para fabricantes de flautas, como:

- *Coming to Terms: Voicing, Intonation, Tone, Response,* por Lee Collins.
- *Blockflöten aus handwerklicher und industrieller Fertigung: Wie eine Blockflöte entsteht,* el guión de un vídeo sobre construcción de flautas dulces, de Bernhard Mollenhauer.
- *Der Block- über das Einpassen und Intonieren,* también de Bernhard Mollenhauer.
- *Die Stimmung–Korrekturen an der Blockflöte* por Stephan Blezinger, relativo a la corrección de los problemas de afinación.
- *Conservation & Musical Instrument Making.* Constructores de instrumentos de la actualidad tienen una nueva responsabilidad ecológica, pero es difícil encontrar información fidedigna sobre este tema. Las referencias citadas en esta página proporcionan los datos actualizados y precisos que necesitan los constructores para decidir qué madera van a utilizar.
- *Modifying a recorder for one-handed play,* por Bobby Harell (EE.UU.).
- *Fellowship of Makers & Restorers of Historical Instruments - FoMRHI,* índice de comunicaciones (FTP).
- *Musicians & Instrument Makers Forum (MIMF),* forum de debate interactivo para constructores de instrumentos de todo tipo.
- *Steve Shook's Directory of Forest Products, Wood Science & Marketing,* página con una lista completa de enlaces para información sobre maderas.
- *BoDD, the Botanical Dermatology Database,* reencarnación electronica de *Botanical Dermatology* por Mitchell & Rook
- *Stranger Creek Catalogue,* proveedor de material, libros, planos para hacer instrumentos.
- *J.L. Smith & Co — On-Line Catalogue,* proveedor de material, libros, planos para hacer instrumentos.

Constructores y reparadores de flautas dulces

Aquí encontrará una lista con los datos de contacto y otros detalles de artesanos actuales que yo conozco, además de muchos comerciantes que hacen o suministran flautas dulces. Cada vez hay más constructores y comerciantes que pueden ser contactados por *e-mail.*

Añado además punteros a las páginas de algunos constructores que se han establecido en el ciberespacio, como:

- Philippe Bolton
- Ture Bergstrøm
- Chen Han Corporation
- Choroi Instruments
- Collins & Williams Historic Woodwinds
- Dolmetsch Musical Instruments
- Fluitstudio
- Kelischek Workshop for Historic Instruments
- Maarten Helder (inventor de la 'Flauta tenor armónica')
- Joachim Kunath
- Conrad Mollenhauer
- Prescott Workshop
- von Huene Workshop
- John Willman

También hay punteros a algunas otras páginas importantes:

- *Fabricantes de flautas*, búsqueda de datos sobre fabricantes de flautas del s. xx (en español).
- Modelos de demostración, gangas de Mollenhauer (Alemania).
- *ROM— the Recorder Online Market*, el mercado de las flautas de segunda mano, o de cualquier otra cosa que quieras vender relacionado con la flauta, mantenida por Mollenhauer.
- *Used Instrument Agency*, lista de instrumentos de segunda mano ofrecidos en venta a través de Early Music Shop (Reino Unido).
- *Dealers & Appraisers of Vintage Wind Instruments*, de Windworld (EE.UU.).

Compositores para la flauta dulce

Aquí se encuentran punteros a algunos compositores para flautas dulces, además de referencias generales como *Classical Composers Database*, *Classical Composers Picture Gallery* y *Classical Composers Biographies*.

Repertorio para flauta dulce

Esta sección ofrece catálogos de música contemporánea para flauta dulce de varios países, incluyendo:
- Música americana para flauta dulce
- Música australiana para flauta dulce
- Música canadiense para flauta dulce
- Música irlandesa para flauta dulce
- Música noruega para flauta dulce
- Música escocesa para flauta dulce
- Música sueca para flauta dulce
- Música islandesa para flauta dulce

Editoriales de partituras para flauta dulce y centros musicales

Editoriales de música para flauta dulce, es una lista completa de editoriales y comerciantes que suministran partituras para flauta que incluye forma de contacto (dirección, teléfono, fax, *e-mail*, página Web, distribuidores).

También bajo este epígrafe se encuentran punteros a los catálogos de algunas editoriales especializadas en música para flauta dulce, como:

- Alamire (Bélgica)
- Avondale Press (Canadá)
- Alex Ayre Music Services (Reino Unido)
- Broekmans & Van Poppel (Países Bajos)
- Cheap Trills (EE.UU.)
- Donemus (Países Bajos)
- Lance Eccles (Australia)
- Hawthorns Music (Reino Unido)
- Montem Music (Reino Unido)
- Oxford University Press (Reino Unido)
- Saraband Music (Australia)
- Susato Press (EE.UU.)
- Westron Wynde Music (Australia)

En todos los casos éstos contienen un catálogo completo y lista de precios, además de formas de contacto, instrucciones para hacer un pedido, etc.

También hay punteros a Centros Musicales Nacionales, que incluyen:

- Centro Musical de América
- Centro Musical de Australia
- Centro Musical de Canadá
- Centro de Música Contemporánea de Irlanda
- Norsk Musikkinformatasjon
- Centro de información musical de Escocia
- Svensk Music

Comerciantes de flautas dulces, música para flauta dulce y libros

Bajo este epígrafe se encuentran los punteros a comerciantes cuyos catálogos pueden ser consultados *on-line*, incluyendo:

- Antique Sound Workshop (EE.UU.)
- Boulder Early Msuic Shop (EE.UU.)
- Collins & Williams Historic Woodwinds (EE.UU.)
- Dragon Enterprises (Australia)
- The Early Music Shop (Reino Unido)
- Kelischek Workshop for Historical Instruments (EE.UU.)
- Lark in the Morning (EE.UU.)
- Musantiqua (Canadá)
- von Huene Workshop/Early Music Shop of New England (EE.UU.)

Intérpretes de flauta dulce *on-line*

Suministra punteros a las páginas personales de los flautistas.

Grabaciones

Recorded Recorders es una extensa lista de grabaciones en CD (437 en el momento de escribir este artículo) en las que aparece flauta dulce y su música. En todas las entradas se incluyen los datos de título, intérpretes, casa discográfica y compositores. En muchos casos se citan las obras concretas interpretadas o reseñas publicadas. También aparecen algunos CDs *play-along*. Las entradas se pueden consultar por intérprete, título

o compositor. Puede descargar la base de datos en su ordenador para consultarla cuando no esté conectado.

Recorded Recorders Search Engine es un buscador disponible para consultar la base de datos de CDs descrita arriba; así que, si estás buscando los datos de un CD que contenga música de un compositor o un intérprete en concreto, lo podrás encontrar muy fácilmente, y la respuesta aparecerá en una tabla que podrás imprimir.

La ***Virtual Académie*** comercializa un innovador sistema de ensayo generado por ordenador, que incluye los conciertos de Brandenburgo de Bach completos. Sus *cassettes* están disponibles en distintos *tempi* y afinaciones.

Además, hay punteros a algunas tiendas de CDs de Internet, y a la base de datos de CDs de música antigua de Tod McComb, con notas y reseñas.

Archivos de sonido de flauta dulce

The Virtual Recorder es una colección de archivos MIDI de música para flauta dulce que puedes descargar y escuchar, siempre que tu ordenador esté equipado con tarjeta de sonido y altavoces. También puedes enviar archivos MIDI a tu procesador musical (por ej. Noteworthy, Composer o Finale) y (editándolos un poco) imprimirlos como partituras. Entre ellos encontrarás obras de compositores barroco vivos, los llamados "retro-compositores" Robin Langton (EE.UU.), Mark Moya (EE.UU.), Jay Samples (EE.UU.), David Solomons (Reino Unido), Mike Starke (EE.UU.) y Giorgio Pacchioni (Italia). También hay punteros a algunas obras de Diarmuid Piggott, un compositor australiano cuya exquisita escritura para la flauta dulce dará que hablar con la disponibilidad de la Tenor Armónica. Recuerda, ¡lo has leído por primera vez aquí!

También hay punteros a otras páginas con MIDI u otros archivos de sonido de interés para flautistas de pico, incluyendo aquellas que ofrecen Real Audio AU MPEG, Shockwave, SND, y WAV. De todos estos, los *Early Music Midi Files*, mantenidos por Curtis Clark, son de obligada visita y contienen arreglos para *consorts* de flautas de muchas obras medievales y renacentistas.

La flauta dulce en la educación

Esta sección contiene punteros a la página de la ARTA, mantenida por la *American Recorder Teachers' Association*, y su contrapartida trasatlántica, la página de la ERTA, mantenida por la *European Recorder Teachers' Association*.

Una página subsidiaria contiene punteros a muchos conservatorios y universidades en Australia, Europa, EE.UU., Israel y Nueva Zelanda y que incluyen flauta dulce en su currículo.

Programas para descargar

Contiene punteros a algunos productos de *software* que serán de interés para flautistas. Incluyendo:

- *Recorder Teacher* (Windows) de John Child (Reino Unido), antes llamado *Childsplay Easy Music*. Enseña a los niños a tocar la flauta dulce, leer música y escribir melodías; enseña con rapidez qué agujeros se deben cubrir para cada nota de cualquier melodía; incluye ejemplos (interpretados por Piers Adams), música y *tests* de nivel.
- Simulación de una flauta barroca, escrita en el *Common Lisp Music language* por Bob Lantz (EE.UU.).
- *PC Piper* (DOS), del *Music Train* (Finlandia). Un juego que enseña a los niños a tocar la flauta dulce.
- *Mozart* (Windows), de David Weber (Reino Unido). Un procesador musical con el que puedes crear y editar partituras. Incluye: transposición instantánea, agrupamiento de corcheas automático, líneas de compás automáticas, posibilidad de exportar archivos MIDI directamente o con *swing*, amplia ayuda *on-line*.
- *Recorder tablature font* [Fuentes de tablatura para flauta dulce], fuentes True Type (disponible en versión Mac y PC) de Matthew Hindson (Australia) mediante la cual pueden dibujarse e imprimirse las digitaciones de la flauta en notación de "puntos".
- *Echo View 4* (Windows), de Ian Tragen (Reino Unido). Un sofisticado metrónomo.
- *WinOye* (Windows), de José Rodríguez Alvira (Puerto Rico). Programa para entrenamiento del oído para intervalos, acordes, melodías, etc.
- Sistema de afinación por Keith Griffin (Australia), un *Applet* de Java que permite al usuario entrar una nota a partir de la cual el programa calcula las frecuencias de todas las notas de una octava en cuatro temperamentos distintos.
- *Let's Play The Recorder* (Windows o Macintosh), un método para flauta dulce interactivo de MarylandFront Desk Inc. (EE.UU.), apto para

uso individual y de grupo; incluye 20 ejercicios interactivos que pueden ponerse a diferentes niveles de dificultad, juegos *on-line*, ¡y una flauta!
- *Noteworthy Composer*, un paquete de *shareware* que permite entrar y editar música escrita con un teclado de PC, importar y exportar archivos MIDI, grabar en vivo de un instrumento MIDI y ofrece mucho control sobre partituras impresas.
- *Noteworthy 2*, de Braeburn Software, un sistema de edición de música. No pretende soportar MIDI.
- *Muse Music Editor*, un editor musical de *shareware* para compositores, arreglistas o intérpretes.
- *Music Tuner*(DOS), de Michael L. Gorodetsky (Rusia), reconoce, muestra y graba, en tiempo real y de forma precisa, alturas, frecuencias del tono principal, divergencias de la escala cromática en *cents*, formas de onda (osciloscopio), y espectro.
- *Experimental Tuning System*, Java applet de Pierre Lewis (Canadá) que demuestra algunas afinaciones y temperamentos históricos y permite experimentar con ellos.
- *Teoria* (Windows), de José Rodriguez Alvira (Puerto Rico). Ejercicios de construcción, identificación y educación del oído en intervalos, acordes, escalas, tonalidades, funciones armónicas y dictado melódico
- *Big Ears*, entrenamiento *on-line* para reconocimiento de intervalos al azar.

Asociaciones de flauta dulce y de música antigua

Un número constantemente creciente de asociaciones de flauta dulce y de música antigua tiene presencia en Internet. En esta sección se incluyen punteros a este tipo de grupos con sede en Australia, Bélgica, Canadá, Dinamarca, Hungría. Irlanda, Italia, Reino Unido y EE.UU. Vale la pena visitar estas páginas, y la mayoría contienen punteros a páginas WWW de otros instrumentos.

Otras páginas de la Web de interés para los flautistas de pico

Punteros a alguna páginas complementarias, como:

- Lista de grupos que interpretan con instrumentos originales de Brad Leissa.
- Lista de casas discográficas de interpretación 'original' de Brad Leissa.
- La Página de la flauta dulce contemporánea de Sebastian Loh.
- Monty Levenson, un maestro constructor de shakuhachis.
- *The Ocarina Home Page*, mantenida por Giorgio Pacchioni.
- *The Crumhorn Home Page*, útil compendio de información sobre este "torcido" instrumento, incluyendo dónde comprar uno, como cultivarlos, música disponible, etc.
- *Early Music List Archive*, almacén de la correspondencia del fórum de Internet.
- *Early Music FAQ*, una recopilación de preguntas frecuentes de la lista de correo de música antigua, en formato de hipertexto y con enlaces a otras páginas.
- *The Recorder in France*.
- *Han Hartog's Home Page* (Países Bajos).
- *Il Flauto Dolce - The Recorder*, de Sebastian Loh (Singapur).
- *The Recorder Page* (Suecia).
- *The International Recorder Page*, de Bob Redman (Italia).
- *Microtonal Recorder Home Page*, de Donald Bousted (Reino Unido).
- *Recorder's Home Page*, de Jim Phifer (EE.UU.).

EL FUTURO

Quiero insistir en que lo que he presentado a través de la *Recorder Home Page*es simplemente una demostración de algunas de las posibilidades de este poderoso nuevo medio. Como tal, es sólo el principio de lo que inevitablemente se convertirá en una empresa internacional de cooperación. En el año más o menos trancurrido desde su creación, la *Recorder Home Page*ha sido visitada por más de 69.000 lectores (esto es, unos 80 cada día), y esta marca no da muestras de disminuir.

Contribuciones en forma de sugerencias, correcciones, añadidos, punteros a otras páginas WWW importantes o artículos para su inclusión en la *Recorder Home Page* son siempre bienvenidos. En este momento agradecería particularmente datos de dibujos técnicos de flautas dulces conservadas en museos o colecciones privadas; y me alegraría especialmente ayudar a intérpretes, constructores, compositores y editores de música para flauta dulce a anunciar sus productos en la medida en que me sea posible.

Puedes visitar la *Recorder Home Page*en http://www.iinet.net.au/~nickl/recorder.html, y contactar con el autor mediante correo electrónico en la dirección nickl@iinet.net.au.❑

NOTICIAS

CURSOS

16-22 de julio. La *I Semana de Música Antigua* de Gijón incluye un curso de música antigua el que se impartirán clases de construcción de instrumentos, laúd y guitarra, danza histórica, y un curso especial dedicado a "La Italia musical de los siglos XVI y XVII" impartido por los miembros de IL GARDINO ARMONICO (flauta dulce, violín y viola barrocos, viola da gamba y violonchelo, clave y bajo continuo). El flautista Giovanni Antonini impartirá clases de flauta dulce y de música de cámara. Información: *I Semana de Música Antigua*, Centro de Cultura Antiguo Instituto, Calle Jovellanos, 21. 33201 Gijón, Asturias. Tel. 985341108, fax 985350709.

***XXX Festival Internazionale di Musica Antica* de Urbino** (Italia) se celebra este año entre el 18 y el 29 de julio. Los profesores de flauta dulce serán Karel van Steenhoven y Robert Ehrlich (*master-classes*), John Tyson, Ludovica Scoppola, Celestino Dionisi, Sergio Balastracci y Lorenzo Cavasanti entre otros. Además de las clases principales de instrumento, el curso ofrece clases de historia de la música, contrapunto, italiano para extranjeros, notación del s. XIV, glosas, música de cámara (medieval, renacentista y barroca), orquesta, coro, danza barroca, renacentista y popular, banda de doble lengueta, banda de flautas, conferencias, conciertos, etc. Información: Fondazione Italiana per la Musica Antica, Via Col di Lana, 7, C.P. 6159, I-00195 Roma, Italia. Tel. y fax 39-6-3210806, e-mail: ga.rossi@agora.stm.it, http://www.cilea.it/music/fima/fima.htm.

***The Ringve Museum XXI International Summer Course*.** Se celebrará en Trondheim (Noruega) entre el 21 y el 19 de julio, con las siguientes asignaturas: canto, danza, flauta dulce (Marion Verbruggen), violín, viola da gamba/violonchelo, clave y flauta travesera. Se prestará especial atención a la música inglesa. Información: The St. Olav Festival, P.O. Box 2045, N-7001 Trondheim, Noruega. Tel. (47) 7392 9470, fax (47) 7350 3866, http://www.pd.uwa.edu.au/Keith/ringve.htm.

El *Seminaire Estival de Musique Ancienne en Wallonie* que tendrá lugar en Spa (Bélgica) del 22 de julio al 1 de agosto, se titula este año "Tributo a los Países Bajos". La asignatura de flauta dulce será impartida por Peter Holstlag. El precio global del curso es de 19.500 FB (todo incluido). Para más información se puede contactar con Mr. Paul Parthoens, Rue Vaux-Hall, 19. B-4900 Spa (Bélgica). Tel. 32(0)87773791.

24 de julio-2 de agosto. *III^{er} CURSO DE MÚSICA* *ANTIGUA DE RAIMAT (Lleida). Henry Purcell y su tiempo.* Joan Vives será el profresor de flauta dulce. Otros instrumentos incluyen: violín barroco; música de cámara; tiorba, laúd y guitarra; taller de teatro; clavecín y bajo continuo; interpretación vocal; técnica vocal y corporal. Habrá varios conciertos que incluyen el montaje de *The Fairy Queen* de Purcell. Lugar de celebración del Curso: Colegio Claver de Raimat (Carretera de Lérida a Huesca Km. 107). Matrícula: activos, 22.000; oyentes, 8.000; participantes del coro, 8.000. Información: Trini y Dolors Montagut, Escuela de Música Sícoris. Tel. 973.24.66.36. Tel. 973.20.43.29 (a partir del 15 de julio). Fax. 973.21.09.33 (lunes a jueves de 18 h. a 21 h.)

1 al 7 de agosto. Accademia Europea de Musica Antica, Bolzano 1998. El profesor de flauta dulce será Josep María Saperas que impartirá un curso sobre Bach y la flauta dulce. Otros materias son: canto, violín, flauta travesera, clave, violonchelo y órgano. Habrá también conciertos y conferencias. Más información: Istituto per l'educazione musicale. Via Leonardo da Vinci, 20/I. 39100 Bolzano/Bozen, Italia. Tel. 39/471/973695 - 976051, fax. 39/471/976607. E-mail: istmusbz@mbox.vol.it.

XII Curso Internacional de Música Antigua, 9 a 15 de agosto en la Quinta dos Zagallos (Sobreda da Caparica-Almada, Portugal). El tema principla del curso será la música francesa de los siglos XVII y XVIII, y se impartirán clases de canto, flauta dulce y *traverso* (Peter Holstlag), violín y viola, violonchelo y viola *da gamba*, clave y música de cámara. Información e inscripciones: Academia de Música Antiga de Lisboa. Rua Ricardo Espírito Santo, 3-1º Esq. 1200 Lisboa, Portugal. Tel./fax 351-1-3907724, e-mail: musicantiga@mail.telepac.pt.

9 al 15 de agosto, West Sussex, Inglaterra. Dolmetsch Summer School. Se imparten clases de flauta dulce (David Bellugi y otros). Información: DSS, Heartsease, Grayswood Road, Haslemere, Surrey GU27 2BS, Reino Unido. Tel./fax 01428-651473; e-mail: brian@be-blood.demon.co.uk; http://WWW.be-blood.demon.co.uk/index.htm.

Dentro de la XX Edición de Cursos Internacionales de Música de la Casa de Mateus, el dedicado a la música barroca tendrá lugar del 10 al 18 de agosto. El profesor de flauta dulce (y de dirección) será Ricardo Kanji, y acudirán también profesores de canto, flauta travesera, violín, oboe, viola da gamba, laúd, clave y bajo continuo. Durante esas mismas fechas se celebrará un ciclo de conciertos de música barroca. Información: Fundação da Casa de Mateus. 5000 Vila Real, Portugal. Tel. 351-59-323121, fax 351-59-326553, http://www.utad.geira.pt./casa_mateus/.

***The 16th Jerusalem Early Music Workshop* se celebra del 6** al 12 de octubre. Se imparten clases de instrumentos, de canto, de música de cámara y de orquesta. Los profesores de flauta dulce son Kees Boeke y Gerdien Tanja. Información: Mr. Eran Meshorer, Administrator. Tel. 972-2-6234-347, fax 972-2-6259-252, e-mail: meshorer@netvision.net.il

CONCIERTOS

18 de mayo, Coria del Río (Sevilla), 21:00 h. MENS INNOVATA: Bárbara Sela, flautas dulces; A. Casal, clave. Obras de Locatelli, Cima, Forqueray, Boismortier y Vivaldi.

1 de junio, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 19:30 h.

Concierto del CDMC. Música para flauta dulce y electrónica (Joan Izquierdo, flautas dulces), obras de Iges, Russinyol (estreno), Brncic, Andriessen, Berio, Berenguer y Doédano el Ur (estreno).

20 de junio, Diputación de Zamora, 21 h. GRUPO CINCO SIGLOS, *Músicas de la España Mudéjar*.

21 de junio, Saló de Cent, Barcelona, 11 h. Concierto en homenaje a Jep Nuix, fallecido el 26 de abril. Joan Izquierdo, flauta dulce; Pilar Subirà, percusión; Josep Manuel Berenguer, realización electrónica. *Percuflú* (1994), para flauta dulce, vibráfono, pequeña percusión y electrónica.

3 julio, Iglesia de Sta Ana, Altea, 20:30 h. GRUPO CINCO SIGLOS, *Músicas Medievales del Mediterráneo Occidental*.

8 de agosto, Monasterio de El Escorial (Madrid), 20 h. AMSTERDAM LOEKI STARDUST QUARTET, *La Spagna*.

8 de agosto, Iglesia de la Inmaculada Concepción, Soto del Real (Madrid), 20 h. Grupo de música barroca LA FOLLIA: Pedro Bonet, flautas dulces y dirección. Música de los siglos XVII y XVIII para flauta y b.c., obras de Castello, Rossi, van Eyck, Corelli, Sammartini, Dieupart y Telemann.

19 de agosto, Museo Diocesano, San Sebastián, 20 h. Ernesto Schmied, flauta dulce y Charo Indart, clave. Obras de Cabezón, Ortiz, van Eyck, Fuenllana, etc.

12 de septiembre, Castelló d'Ampúrias (Girona), GRUPO CINCO SIGLOS, *Músicas de la España Mudéjar*.

21 de noviembre, Ateneu Popular de Ponent, Lleida. TRIO SUBTILIOR (Janne Eriksson, Joan Izquierdo y Anna Margules, flautas dulces).

PARTITURAS

Partituras recibidas

Johann Sebastian Bach, *Badinerie* arreglada para 3 flautas (M. Nitz). Moeck ZfS 704

Johann Sebastian Bach, *Drei Stücke (del Clave Bien Temperado)* para cuarteto de flautas. Doblinger FL 40

Kathryn Bennets; **Donald Bousted**; **Peter Bowman**, *The Quarter-Tone Recorder Manual*. Moeck 2084

Gerhard Braun, *Albumblätter* para flauta sola. Moeck 1584

Agnes Dorwarth, *Das grosse Lalulla* para 4 flautas. Moeck 1574

Agnes Dorwarth, *Der Hecht* para 4 flautas. Moeck 1574

Agnes Dorwarth, *Gespräch einer Hausschnecke mit sich selbst* para flauta sola. Moeck 1575

Englische Musik des 13./14. Jahrhunderts para cuatro voces. Moeck 1138

Sigr. Garzaroli, *Due Sonate da Camera a Flauto e Basso*. Doblinger GKM 204

Werner Heider, *Drei persönliche Empfehlungen* para flauta sola. Moeck 1585

Dick Koomans, *The Jogger* para cuarteto de flautas. Moeck 2820

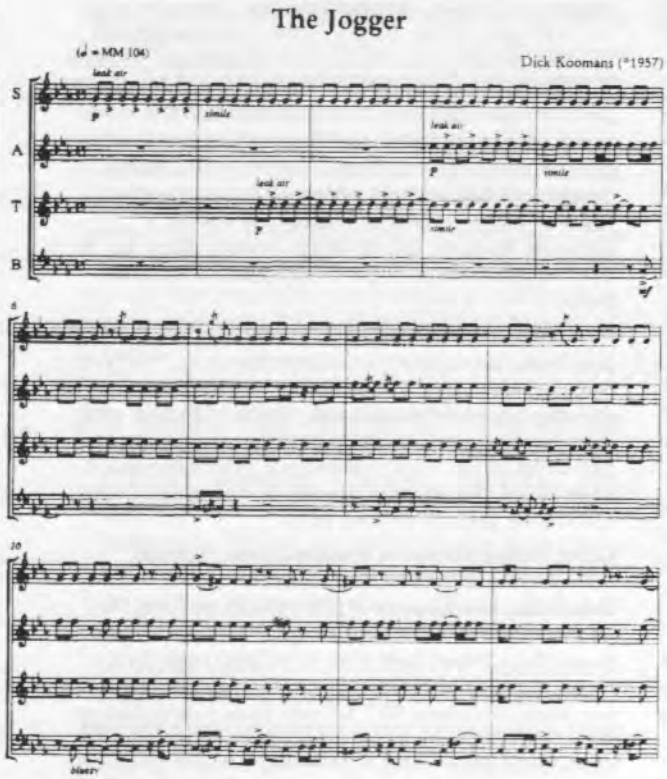
Franz Schubert, *Sieben frühe Sätze / Seven Early Movements* para flauta y piano. Doblinger 07540

Philipp Tenta, *Drei jüdische Hochzeitstänze* (1988) para 3 flautas (SSA). Moeck ZfS 705/706

Philipp Tenta, *Never Dance with a Redhaired Bandit*, piezas para flauta soprano para tocar con un CD. Fidula Verlag 9901 (Postfach D-56154 Boppard/Rhein. Fax 06742-2661)

Stephan Thomas, *Drei Bagatellen* para flauta tenor. Moeck 1586

Wolfgang Witzenmann, *Sonatine* para flauta soprano y piano. Moeck 1576



DICK KOOMANS

AMSTERDAM LOEKI STARDUST QUARTET
Daniel Brüggen · Bertho Driever
Paul Leenhouts · Karel van Steenhoven

The Jogger (für Blockflötenquartett, S A T B) ist eine Komposition, bei der die Musiker voller Energie, aber in gleichmäßigem Tempo durch eine von jazzigen Harmonien geprägte (Klang)-Landschaft laufen. Obwohl mit minimalistischen Techniken gearbeitet wurde, stellt **The Jogger** in seiner Gesamtstruktur kein wirkliches Beispiel dieses Kompositionsstils dar.

Dick Koomans wurde 1957 geboren. Er studierte Orgel und Cembalo am Sweelinck Conservatorium in Amsterdam u. a. bei Klaas Bolt und Anneke Uittenbosch. 1982 schloß er sein Studium mit einem Solodiplom *cum laude* ab.

Partitur und vier Stimmen
Edition Moeck Nr. 2820 · ISMN M-2006-2820-3 · DM 25,00

MOECK VERLAG UND MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-CELLE

CONCURSOS Y SIMPOSIOS

24-31 de mayo. *Blockflötensymposion Calw* (Alemania). Concurso de solistas y *ensembles*. Información: Musikschule Calw, tel. 07051/9208-0

29 de mayo a 1 de junio. *Blockflöten Tage*en Utrecht (Holanda). Cursos, exposición de instrumentos y partituras, conciertos y concurso amateur. Información: SONBU-Sekretariat, tel. 31-30-2442841

3 al 8 de julio. *2º Festival Internacional de Flauta dulce*, organizado en el «Ijsbreker» en Amsterdam (Holanda). La edición anterior del festival tuvo lugar hace muchos años; para esta edición el tema principal es 'La flauta dulce y la música electroacústica'; otros temas de interés son 'La flauta dulce en la música de cámara actual' (con especial atención a su combinación con instrumentos de cuerda, de cuerda punteada como guitarra, arpa y mandolina, y también con instrumentos de tradición no occidental), y 'Música contemporánea para flauta dulce e instrumentos antiguos' (clave, viola da gamba, etc.). A lo largo de estas jornadas habrá actividades programadas de la mañana a la noche en relación con la flauta dulce y los temas mencionados. Se impartirán talleres, en particular uno de música electroacústica a cargo de Paul Jeuken Trup, habrá exposición de partituras, charlas, conferencias, y numerosas actuaciones, estando anunciados los siguientes solistas y conjuntos: Kees Boeke, Brisk, Camerata Moderna, Karsten Eckert, Johannes Fisher, Peter Hanon, Walter van Hauwe, Paul Leenhouts, Loeki Stardust Quartet, Gerst Lunenburger, Malle Symen, Antonio Politano, Toshya Suzuki, Laurens Tans, Trio Diritto, Matthias Weilenmann y Julia Whybrow. *Ijsbreker*, Weesperzijde 23, 1091EC Amsterdam, Holanda. E-mail: post@ysbreker.nl; http://www.ysbreker.nl. Información suministrada por Pedro Bonet

DISCOS

Handel, *Sonatas* para flauta y b.c.: Hugo Reyne, flauta; J. Hantaï, viola *da gamba*; P. Monteilhet, laúd; P. Hantaï, clave. Harmonia Mundi, HMT 7905211

Sammartini, G., *12 Sonate Vol. I y II* para dos flautas y b.c. Fête Rustique: Giorgio Matteoli y Tommasso Rossi, flautas. Agorá AG 020 y Agorá AG 044, grabado en 1995

Telemann, *Concierto en La m.* para flauta de pico, viola da gamba y orquesta, etc. Armonico Tributo Austria. Michael Oman flauta; L. Duftschmid, viola *da gamba*. Arcana A 42, grabado en 1996. DDD

Telemann, *Kleine Cammer-Musik, Partita nº 6 en Mib M. TWV 41: Es* para flauta y b.c., etc. Camerata Köln, Michael Schneider, flauta. cpo 999 497-2, grabado en 1996, DDD

Telemann, *Solo Works, 12 fantasías TWV 40: 2 a TWV 40: 13* para flauta sola, etc. Marion Verbruggen, flauta. Harmonia Mundi France HMU 90715, grabado en 1996, DDD

Telemann, *Cantata «Ertrage nur das Joch Mängel»* para soprano, flautas (2), violines (2), b.c. (arpa, chelo, clave), *Trío en Re m. TWV 42: d 10* para flauta, violín, b.c. (chelo, clave), *Trío en Sib M. de los «Essercizii musici», TWV 42: B 4* para flauta, clave, b.c. (arpa, viola *da gamba*), *Sonata en Re m. de «Essercizii musici», TWV 41: d 2* para flauta, b.c. (viola *da gamba*, clave), *Trío en Sol m. TWV 42: g 9* para flauta, *pardessus de viole*, b.c. (clave), *Introduzzione a tre en La M. de Der Getreue Music-Meister* para flautas (2), violines (2), b.c. (arpa, chelo, clave), *Trío en Fa M. de los «Essercizii musici»* para flauta, viola *da gamba*, b.c. (chelo, clave). Dan Laurin y Susana Laurin, flautas; M. Lindal, violín; L. Meyer, clave; M. Rasmussen, viola *de gamba*; B. Vist, soprano. BIS CD-855, grabado en 1996

Telemann, *The Original Recorder Sonatas, Sonata en La M. de «Der getreue Musik-Meister» TWV 41: B 3, Sonata en Fa m. de «Der getreue Musik-Meister», TWV 41: f 1, Sonata en Do M. de «Der getreue Musik-Meister», TWV 41: C 2, Sonata en Re m. de «Essercizii musici», TWV 41: d 2, Sonata en Do M. de «Essercizii musici», TWV 41: C 5, Sonatina en La m. de «Neuen Sonatinen», TWV 41: a 4, Sonata en Fa M. de «Der getreue Musik-Meister», TWV 41: F 2, Sonatina en Do m. de «Neuen Sonatinen», TWV 41: c 2* para flauta y b.c. (clave, viola *da gamba*). Robert Ehrlich, flauta; R. Egarr, clave; M. Levy, viola *da gamba*. Globe GLO 5161, grabado en 1996, DDD

Músicas de la España Mudéjar. Artes instrumentales de la Baja Edad Media. Cantigas de Alfonso X el Sabio, etc. Grupo Cinco Siglos: Antonio Torralba, flauta; M. Hidalgo, laúd; G. Arellano, rabel; O. M'Rini, Samsaoui y A. Sáez, percusión. Fonoruz CDF-357, CS 950103, grabado en 1997

Music of the Spheres. English Consort Songs and Instrumental Music from the Late 16th Century. Obras de John Bennet; Byrd; Dowland; Richard Nicholson; Scheidt; Nicholas Strogers; Sweelinck; William Wigthorpe. Brisk Recorder Quartet, M. Koningsberger, barítono; M. Fentross, laúd. Globe GLO 5163, grabado en 1997

English 16th & 17th Consort Music. Ensemble Galliard. Luthil, Harras. Acanthus 94005

German 16th & 17th Consort Music. Ensemble Galliard. Luthil, Harras. Acanthus 94001

Jacobean Masque & Theatre Music. Extempore String Ensemble. Luthil, Harras. Acanthus 94003

Sonata pro Tabula. **Giovanni Valentini**, *Sonata pro tabula en Do M.* para 3 flautas, bajón y cuerdas; **Antonio Bertali**, *Sonatella en Sol M.* para 4 flautas y b.c.; **Schmelzer**, *Sonata a doi Chori en Sol M.* para 3 flautas, bajón y cuerdas; *Sonata per chiesa e per camera en Sol M.* para violín, flauta y cuerdas; *Sonata en Sol M.* para 7 flautas y b.c.; *Sonata ad tabulam en Sol M.* para 2 flautas, 2 violines y b.c.; **Biber**, *Sonata pro tabula en Do M. a 10* para 4 flautas y cuerdas. Flanders Recorder Quartet, Adriana Breukink y Katherine Rooman, flautas; Musica Antiqua Köln, dir. R. Goebel. Archiv Produktion 453 442-2, grabado en 1996, DDD.

Concerti dell'Europa Galante, **Vivaldi**, *Concierto en La m.* para flauta, dos violines y b.c.; *Concierto e Do m. P 440* para flauta y cuerdas; *Concierto en Do M. P 78* para flauta sopranino y cuerdas; **Sammartini**, *Concierto en Fa M.* para flauta soprano y cuerdas; **W. Babell**, Concierto en Sol M. para flauta soprano, dos violines y b.c. Thierry Perrenoud, flauta dulce, The Baroque Soloists of Amsterdam. Claves CD 50-9706, grabado en 1996, DDD

Georg Philipp Telemann, *Sonatas & trios* / Johann Sebastian Bach, *Triosonatas & Suite BWV 997*. **Telemann**, *Sonatas en Do M. TWV 41: C 5, en Fa m. TWV 41: f 1, en Re m. TWV 41: d 2, en Do M. TWV 41: C 2* para flauta y b.c.; *Trío en La M. TWV 42: A1* para *voice flute*, clave y b.c.; *Trío en Sib M. TWV 42: B4* para flauta, clave y b.c.; **Bach**, *Triosonata BWV 529* para flauta y clave; *Suite en Re m. BWV 997* para flauta y clave. Tripla Concordia: Lorenzo Cavasanti, flauta; C. Boersma, chelo; S. Ciomei y M. Martinoli, clave. Cantus C 9701.2, grabado en 1996, DDD

RESEÑAS Y CRÍTICAS

DISCOS

AFFETTI MUSICALI. Itinerari per la Música Catalana i Europea dels segles XVII i XVIII. Obras de D. Castello, J.O. Astorga, M. Soler, J. y J. Pla, F. Mariner, y G.P. Telemann. BARCELONA CONSORT: Jordi Colomer, flautas de pico contralto, soprano y *voice-flute*; Jordi Argelaga, oboe y flautas de pico contralto, soprano y *voice-flute*; Josep Borràs, fagot; Madrona Elías, clave. La mà de guido, LMG 2020, 1994, 67' 37", DDD.

Pese a que la música de cámara del XVIII es ya una mina sobreexplotada, este registro nos demuestra que, si se busca con atención -y sobre todo en la música española, muy poco conocida –aún quedan obras que vale la pena sacar a la luz–. Encuadradas por piezas más conocidas como una *Sonata en trío* de Castello y dos famosas obras de Telemann (el *Trío en La m.* y el *Cuarteto en Re m.*), se incluyen cuatro sonatas de cuatro compositores catalanes y uno murciano (los hermanos Pla coescribían). Instrumentistas todos ellos, y muy viajeros algunos, están escritas en estilo galante –prácticamente ya clásico en algunos casos– según las tendencias europeas de la época. Lejos de ser las típicas obras *de gran interés musicológico* que suelen aburrirnos en este tipo de exhumaciones históricas, se trata de música de verdadera calidad (en particular la sonata para fagot de Mateu Soler y la tocata para clave de Mariner, en un estilo cercano al del otro Soler, el célebre Antonio).

La interpretación es más que notable: clara, muy *en estilo*, técnicamente casi impecable, variada, y siempre con un sonido bello y bien tomado –aunque la edición contenga alguna leve sorpresa–. Unas notas eruditas y muy bien escritas completan un disco muy recomendable y que marca el camino a seguir por este tipo de conjuntos.— JUAN RAMÓN LARA GARCÍA

RES MUSICE-THE PASSION OF REASON. The Sour Cream legacy. Obras de Machault, Solage, Brumel, Preston, Cornysh, Fayrfax, Tye, Bedyngham, Giles, Newark, Isaac, Walter, Jannequin, Trebor, J.S. Bach y Boeke. SOUR CREAM: Frans Brüggen (flauta), Kees Boeke (flauta, viola de gamba), Walter van Hauwe (flauta); Isabel Álvarez (voz), Toyohiko Satoh (laúd). Glossa Nouvelle Vision, GCD 921102, 1997 (reedición de Attaca, 1996), 2 CD's 55' 2" y 59' 34" DDD.

Algunos discos podrían muy bien ser empleados como arma contundente contra alguno de esos amigos que todos tenemos "aficionados a la música clásica, pero no a la antigua", que piensan que la flauta de pico es un instrumento muerto sin apenas posibilidades expresivas, útil para que los niños aprendan música en el colegio porque "es muy fácil de tocar", o contra esos otros que creen que solo la música de este siglo merece ser tenida en cuenta, porque todo lo demás es vulgar, "lo de siempre". Éste es uno de esos discos.

El compacto que aquí reseñamos es un recorrido por la historia de la Música (con mayúscula) considerada como disciplina del *cuadrivium*(Aritmética, Geometría, Música y Astronomía), desde la época de Guillaume de Machault hasta nuestros días, pasando por Johann Sebastian Bach. En el esquema del *cuadrivium*, la Música es uno de los puntales del conocimiento humano; es la ciencia que estudia el sonido y su relación con el número. A partir del momento en el que la Música se emplea para resaltar el papel de la palabra en lugar de ser usada en armónica conjunción con ella, se pone a la altura de la lógica, la gramática y la retórica, disciplinas del *trivium*. Podríamos decir poéticamente que se "trivializa", deja de ser una ciencia para convertirse en un arte, en el que interviene más el deseo de expresar un sentimiento que la percepción de unas proporciones matemáticas, casi arquitectónicas, a través del sonido. De hecho, y para autores como Boecio y sus sucesores, la música puede ser "escuchada" a través de los poros de la razón, incluso a niveles inaudibles. Sobre este tema versa el ensayo de Kees Boeke que se incluye como comentario al disco, y bajo esta óptica han sido concebidas las obras que en él aparecen. Las diversas obras nos muestran un piélago de técnicas de composición, como la aumentación, la disminución, el canon, la sección áurea y la inversión.

Una sutil idea de simetría subyace hasta en los detalles más nimios de la grabación. La intensidad del sonido aumenta en la primera pieza del compacto desde el silencio más absoluto hasta el nivel medio del disco, para disminuir en la última composición (*fading* creciente inicial y decreciente final). La grabación se divide en dos discos de 14 piezas cada uno, de duración similar, y si atendemos al número de piezas seguidas que se interpretan del mismo compositor, también existe una sucesión lógica (3-1-1-1-3-1-1-1-4-1-1-1-3-1-1-1-3). El orden cronológico es creciente en el primer disco y decreciente en el segundo.

Algunos de los textos con interesantes comentarios y precisiones acerca de todas las obras no están incluidos en el disco, aunque se facilita la dirección de una página web (http://www.glossamusic.com/context) para más detalles; los que no dispongan de un fácil acceso a Internet se verán privados de esta

información esencial, así que recomiendo vivamente a todos los que sientan interés por el tema que consigan estos datos a cualquier precio; cualquiera con unos mínimos conocimientos musicales disfrutará con algunos de los esquemas de cada pieza y las explicaciones presentadas, y a buen seguro que proporcionarán un rato de meditación a más de uno. La no aparición de estos textos en los límites de la carpetilla del compacto, así como la ausencia de datos de los instrumentos empleados es uno de los aspectos criticables de la edición.

Entre las piezas más interesantes cabe destacar el rondó de Machault *Ma fin est mon commencement*, la perturbadora pieza de Solage *Fumeux, fume par fumee*, de enigmático texto, cuyo impresionante cromatismo nos hace preguntarnos si realmente Schoenberg, la música atonal y esta obra están tan lejanos en el tiempo; el complejo y ornamentado *Salva Jesu* de Bedyngham; los cuatro *Kyrie* del manuscrito de Baldwin; el enmarañado contrapunto de *Si dormiero* de Isaac; el *Catholicon* de Preston (un *catholicon* es una composición que puede ser cantada en más de un modo eclesiástico). Siguiendo las explicaciones de Boeke, está escrito en la clave de si natural, pero añadiendo tres bemoles para evitar intervalos prohibidos, creando una especie de modo mixolidio en mi bemol; paradójicamente, esta versión "imposible" suena igual de bien que en el modo hipofrigio. No podemos cerrar esta lista, que podría ser interminable, sin citar la composición genial y no exenta de una cierta dosis de humor del propio Boeke llamada *Eclipse* basada en un canon de *La Ofrenda Musical* de Bach. Transcribo el inspirado comentario del autor: "En teoría, esta pieza comenzó hace mucho tiempo, seguramente poco después del Big Bang, a una afinación inconcebiblemente baja; Bach la anotó entre mayo y julio de 1747 y llegó a los límites de la tesitura de los instrumentos del Sour Cream en 1983. En este momento, la longitud de onda de su *superius* debe estar entre 17 y 24 Angstroms..." La mayoría de las obras son ejecutadas en versiones instrumentales, (salvo tres de las 28 en las que interviene la soprano Isabel Álvarez).

¿Cuántas veces hemos oído -o hemos dicho nosotros mismos-, que cierta grabación se ha quedado anticuada, o que los criterios interpretativos han sido ampliamente superados? He aquí un compacto que trascenderá modas y reglas estéticas, una obra de arte que perdurará por encima del espacio y del tiempo. Disco absolutamente imprescindible.—BELÉN GALLEGO PUYOL

MISSA CANTILENA. Obras de Zaccara da Teramo, Matteo da Perugia y anónimas. MALA PUNICA: Jill Feldman, Claudine Ansermet, Laura Fabris, Sabine Lutzenberger (sopranos); Daniela del Monaco (alto); Alessandro Carmignani, Giuseppe Maletto (contratenores); Gianluca Ferrarini, Héctor Rodríguez (tenores); Pedro Memelsdorff (flauta), Valentina Visconti (arpa), Svetlana Fomina (fídula), Kees Boeke (fídula, salterio), Chistophe Deslignes (organetto y órgano), Laura Fabris (órgano), Alberto Macchini (campanas). Director: Pedro Memelsdorff. ERATO, 0630-17069-2, 1997, 60' 24", DDD.

La producción discográfica del grupo MALA PUNICA de Kees Boeke y Pedro Memelsdorff asciende, desde su fundación en 1987 y el comienzo de su actividad en 1994, a poco menos de un compacto por año. Los tres anteriores - *Ars Subtilis Ytalica* (1994), *D'Amor Ragionando* (1995), *En Attendant* (1996)- publicados por el sello Arcana, eran ya verdaderas joyas cuyos libretos eran auténtico ensayos musicológicos que se han convertido en referencias imprescindibles para futuras interpretaciones de la música del Ars Subtilior. Como todos sus discos, la aparición en Erato (con quienes han firmado un contrato en exclusiva) de la *Missa Cantilena* supone una nueva conmoción tanto para los aficionados como para los profesionales de la música antigua. En primer lugar, por la elegancia de su presentación; el aspecto externo está tan cuidado como la música que contiene. La cubierta reproduce *La Madonna in mezza figura* de Masolino de Panicale, y el precioso nimbo dorado con sus rosetones circundantes alternos de cuatro y ocho pétalos que aureola su cabeza es el mismo que sirve como motivo de estampación al propio compacto, que adquiere así personalidad propia. En segundo lugar, por la calidad e infrecuencia del repertorio contenido. Estamos ante un tratado sobre los distintos recursos estilísticos empleados en las misas parodia italianas entre 1380 y 1410.

Esta misa es, de hecho, el resultado de las investigaciones realizadas por este grupo sobre la influencia de la música profana sobre las composiciones sacras a finales del siglo XV en Italia. La causa por la que los compositores más prolíficos de este periodo, Zaccara da Teramo y Matteo da Perugia usan obras propia del Fin

VENDO FLAUTA DE PICO RENACENTISTA
Soprano en Do, dos cuerpos 415 & 440
mod. Ganassi, madera de boj,
Kanji & Sorel 1991
115.000 ptas.

VENDO FLAUTA TRAVESERA RENACENTISTA
Tenor en Re, La 440, madera de peral,
mod. anónimo, Amsterdam ca. 1596,
Alain Weemaels 1995
55.000 ptas.

Fernando Paz
Tel. 91-8908124
E-mail: ferpaz@mx3.redestb.es

amors para fines litúrgicos no se debe a un mero intento de ahorrar esfuerzos creativos, sino a una finalidad alegórica. El amor profano es el símbolo del amor divino.

En un intento de establecer una comparación entre la complejidad de Matteo (que usa elementos del canto gregoriano y del ambrosiano) con la aparente simplicidad de Zaccara (que realiza una síntesis de los técnicas empleadas por el estilo "sutil" francés y la *ballata* del *stil nuovo* italiano) se ofrecen varios ejemplos de cada una de las partes de la misa (tres glorias, dos credos, tres sanctus...). Memelsdorff nos hace notar en su texto de introducción algunos de los detalles más sabrosos para una mejor degustación de la música; por ejemplo, el Agnus Dei gregoriano elegido por Matteo genera, tras invertirlo especularmente, la matriz melódica del *transitorium* ambrosiano *Te laudamos Domine*.

La belleza y calidad de la música, así como los cuidados detalles en la estética de la interpretación (uso de aliteraciones frecuentes, *glissandi* casi imperceptibles, empleo de micro-intervalos...), convierten la mera experiencia auditiva en un auténtico deleite. Aunque el disco solo durase unos cinco minutos, los suficientes para contener el hipnótico *Benedicamus Domino* del manuscrito de Oxford y su impresionante introducción instrumental, se podría dar por bien invertido su importe.

Los detalles del libreto son bastante minuciosos; se especifica el *instrumentarium* y cuáles de los artistas intervienen en cada corte del disco. Para la grabación, realizada en Badia Agnano, en Arezzo, se han hecho fundir especialmente unas campanas afinadas según el modo pitagórico usando un diapasón tardomedieval.— BELÉN GALLEGO PUYOL

REVISTAS

American Recorder, Vol. XXXVIII, nº 5, noviembre 1997. Editor, Benjamin S. Dunham. 40 pp.

En este caso es la revista americana la que publica un artículo aparecido anteriormente en la REVISTA DE FLAUTA DE PICO. Se trata de una adaptación del artículo de Anthony Rowland-Jones, *La flauta dulce en el arte catalán*.

Dentro de la serie de artículos que examinan en detalle algunas de la obras más conocidas del repertorio de flauta dulce, Scott Paterson analiza en este caso la Sonata en Re m. de Telemann, e incluye también los consejos que dan algunos flautistas profesionales para su interpretación.

En su sección "*Opening measures*", Frances Blaker aporta consejos e ideas para trabajar el sonido a base de notas largas.

American Recorder, Vol. XXXIX, nº 1, enero 1998. Editor, Benjamin S. Dunham. 40 pp.

En este número encontramos dos extensos artículos:

- Ray y Lee Dessy analizan la psicoacústica de la flauta: de qué forma el oído capta el sonido en diferentes situaciones, y qué ilusiones sonoras pueden ser creadas.
- "Flautas en la literatura infantil" es el título del artículo que enumera las alusiones a la flauta dulce u otras flautas verticales, tanto en texto como en dibujos, aparecidas en libros para niños.

Pete Rose dedica la sección «*On the Cutting Edge*» al concierto para flauta y orquesta escrito recientemente por Ricardo Lorenz y que será estrenado en noviembre por Aldo Abreu.

The Recorder Magazine, Vol. 17, nº 4, diciembre 1997. Editor, Andrew Mayes. 40 pp.

Junto a nuevas necrologías de Carl Dolmetsch, este número se completa con varios breves artículos, a saber:

- "Control de los dedos", por Linda Hardwick
- "La Técnica Alexander", por Vicki Boeckman
- "Notas agudas suaves", por Andrew Robinson
- "Test Pad" por Peter Bowman

También encontramos una entrevista con Jan Kvapil, joven flautista checo.

The Recorder Magazine, Vol. 18, nº 1, marzo 1997. Editor, Andrew Mayes. 44 pp.

Philippe Bolton, en una breve reseña, describe el desarrollo del prototipo de su flauta dulce electroacústica, una flauta tenor en la que puede ser introducido un pequeño micrófono para ser tocada con amplificación o a través de un sintetizador.

Basándose en los artículos publicados en 1996 en los que explicaba cómo construir una flauta (cuadrada), Alec Loretto indica en esta ocasión las medidas necesarias y la colocación de los agujeros para construir una alto en Fa del mismo tipo.

El catálogo y descripción de las obras para flauta dulce de John McCabey y una entrevista con las dos flautistas del grupo inglés PASSACAGLIA, además de gran cantidad de reseñas y críticas, completan la revista.

TIBIA, Vol. XXIII/1, 1998. Editor, Dr. Hermann Moeck. 84 pp.

Karel van Steenhoven colabora en este número de la revista alemana con un artículo titulado "La flauta dulce en el s. xx" en el que pretende iniciar un debate acerca de la búsqueda el lugar ideal del instrumento en la vida musical actual.

Malcom Davies entrevista al veterano constructor de flautas Guido Klemisch.

En las habituales 'páginas amarillas' centrales dedicadas al análisis de una obra, Leila Schoeneich nos presenta un estudio de la obra para flauta dulce y guitarra *"Auf der Suche nach den verlorenen Kleinen Prinzen"*, escrita en 1995 por Witzold Szalonek. BÁRBARA SELA ANDRÉS

CONCIERTOS

IL GIARDINO ARMONICO. G. Antonini, flauta de pico y dirección. J.S. Bach: Conciertos de Brandeburgo nºs 3, 4 y 5; H.I.F. Biber: Batalla *Das liederliche*... Sevilla, Teatro de la Maestranza, 21 de Marzo de 1998.

Interesante concierto de un *Giardino* que en Bach se nos muestra menos incisivo y teatral que en su ya famoso Vivaldi, aunque lleno de aciertos e incluso evitando ese aire de *dejà vu* tan difícil de evitar en un repertorio tan machacado. En el nº 4 las flautas de pico incluso se oían con nitidez (la sala era enorme). Más divertidos estuvieron en Biber –aunque el público escuche la *Procesión de los Campesinos* con el mismo *rictus* serio que si se tocara una sinfonía de Bruckner–. Pero el momento cumbre –para los flautistas, al menos– llegó en la ultima 'propina' (que hubo varias): Antonini se saca una *sopranino* y se marca el Largo del concierto RV 443 de Vivaldi. Dos mil personas hipnotizadas por una flauta de pico ¡aún más pequeña que *la del cole*!; Antonini improvisando en un estilo con más pinta de Charlie Parker que del barroco veneciano –incluidas terceras disminuidas napolitanas sacadas de la manga–: sublimes momentos que nos compensan de tanto agravio e injusticia.— JUAN RAMÓN LARA GARCÍA

CURSOS

SEMINARIO DE MÚSICA ANTIGUA en San Lorenzo de El Escorial, organizado por la Comunidad de Madrid.

En el Conservatorio Padre Antonio Soler de San Lorenzo de El Escorial, durante los días 23 al 25 de enero, ha tenido lugar el Seminario de Música Antigua organizado por la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid y los profesores Fernando Paz y Jesús Sánchez de dicho centro.

Un centenar de alumnos, la mayoría procedente de otras provincias: Murcia, Zaragoza, Sevilla, Pamplona... y siete profesores, han provocado un ambiente diferente al habitual.

El frenesí participativo inundaba aulas y pasillos, donde, por todos los rincones, se encontraban alumnos o grupos de cámara ensayando ávidamente o buscando un compañero o compañera con quien interpretar alguna obra.

Bach o Telemann, Schmelzer o Massiano, Dowland o Locke, fueron algunos de los compositores cuya música quedó para siempre apresada en los vetustos muros de este especial Conservatorio.

Mar Tejadas, Bárbara Sela, Jesús Sánchez, Ventura Rico, Fernando Paz, Leonardo Luckert y Angel Sampedro fueron los profesores que pusieron su empeño y su excelente trabajo para que todos los que participamos, individual y colectivamente, pudiéramos disfrutar y recibir sus sabias enseñanzas.

Quiero hacer mención especial de los gratos ensayo-conciertos que nos ofreció la orquesta barroca y la experiencia única que esta participación ha supuesto para algunos alumnos acostumbrados casi exclusivamente en la interpretación orquestal de los siglos XVIII y XIX.

Desde estas líneas es obligado el agradecimiento a Miguel, el conserje, que pacientemente nos atendió durante los tres días, repartió aulas de estudio, orientó a los que nunca antes habían estado aquí, suministró atriles y otros enseres y prolongó sus horarios de cierre hasta el límite de lo posible.

Ha sido pues, el primero de tres encuentros que tendrán como sede el Conservatorio de San Lorenzo, y que desde ahora esperamos impacientemente.— CARMEN BRAVO, bibliotecaria del Conservatorio Padre Antonio Soler de San Lorenzo de El Escorial

REVISTA DE FLAUTA DE PICO
MATERIAL ESPECIAL POR ENCARGO

Partituras

- FRANCESCO BARSANTI, *Concerto en Sol M.* Op. 3 nº 4 para cuarteto de flautas de pico, clave obligado y b.c. Transcripción de Joaquín Hernández Rodríguez. Partitura (13 pp.) y material. Precio: 300 ptas.
- ALONSO SALAS, *Hoquetus bien temperado* y *Secuentia* para cuarteto de flautas. Partitura (5 pp.). Precio: 100 ptas.
- ANTONIO VIVALDI, 'Allegro' del *Concerto en Re m.* Op. 3 nº 11 de "L'Estro Armonico" para flauta de pico alto y clave obligado. Transcripción de Joaquín Hernández Rodríguez. Partitura (5 pp.) y partes de flauta y b.c. Precio: 150 ptas.
- MARIANO MARTÍN, *Preludio y Canzona "La Alitxu"*, para flauta de pico y violonchelo. Partitura (2 pp.) Precio: 50 ptas.
- ANÓN., *Estampie 'Tre fontane'* para flauta sola. Transcripción de Ernesto Schmied Scoop. Partitura (3 pp.). Precio: 50 ptas.
- ALONSO SALAS, *9 Estudios para flauta de pico alto* (11 pp.). Precio: 200 ptas.

Textos

- BÁRBARA SELA ANDRÉS Y GUILLERMO PEÑALVER SARAZIN, *Fabricantes de flautas de pico.* Artículo introductorio y lista de más de 280 fabricantes del siglo XX. Contiene las direcciones y resumen de los respectivos catálogos. Encuadernado con gusanillo, cartón y acetato. Precio: 600 ptas.

Números atrasados (1 a 10)

Sevilla (sin envío postal)	= 400 ptas.
España	= 500 ptas.
Europa	= 600 ptas.
Resto del mundo (por superficie)	= 700 ptas.
Resto del mundo (por avión)	= 1000 ptas.

Noticia biográfica de los autores de este número

Gonzalo Ariel Juan dedica su vida por completo a la música. Es el egresado más joven del Conservatorio Municipal de Música Manuel de Falla con el título de Profesor Artístico de Flauta Dulce con puntuación máxima y Maestro de Música.

Fueron y son sus maestros: Marcelo Birman en flauta dulce; Daniel Küper en guitarra; Claudio Chirio en piano; Haydée Schvartz en estética musical del siglo XX; Enrique Belloc en análisis musical; Pola Suárez Urtubey y Rosa Revsin en historia de la música; Roberto García Morillo y Roque de Pedro en composición y orquestación; Mario Videla en música de cámara barroca; entre otros.

Ha realizado diferentes tipos de cursos, a saber: Artes combinadas del siglo XX (música, pintura y escultura) con la profesora Rosa Revsin; Composición musical con técnicas electroacústicas y música a través de la computadora con Guillermo Pozzati; Composición electrónica en tiempo real con Elliot Sharp; Improvisación y computación interactiva con Richard Teitelbaum y Carlos Zíngaro; Sincretismo en la composición con José Halac; Ruido e improvisación con Kato Hideki; Improvisación a partir de la voz con David Moss e Improvisación con Fred Frith.

Además, ha sido integrante de diferentes conjuntos abarcando distintos estilos musicales: Ensamble Vocal e Instrumental dirigido por M. Birman (música del Renacimiento); Ensamble de Cámara de Belgrano, bajo la dirección de Alejandra Kusnetz-Goobar (música barroca). Hoy en día, lidera el Conjunto de Flautas Dulces de C.M.M. Manuel de Falla (música barroca y del siglo XX); y forma parte de La Nada (investigación-experimentación-deconstrucción musical). Desde 1995 ha sido contratado por el Monseñor Osvaldo Santagada para realizar conciertos todos los domingos (actividad que sigue desempeñando actualmente).

A lo largo de su trayectoria ha dado numerosos conciertos en diferentes salas de Buenos Aires, a saber: Auditorio de Radio Nacional; Fundación Favaloro; Auditorio de la Hebraica; Fundación Salvatori; Salón Dorado de la Casa de la Cultura; Scala de San Telmo; Sala J.B. Alberdi del Centro Cultural General San Martín; Teatro Sarmiento; La Trastienda; Auditorio de las Facultades de Economía y Medicina de la U.B.A.; Auditorio del Colegio Nacional Buenos Aires; C.C. Recoleta; C.C. Ricardo Rojas; Templum; entre otras. En 1994 realizó una gira de conciertos por la XII Región de Magallanes en la República de Chile. Además realizó diferentes presentaciones televisivas, como por ejemplo: Construyendo el Futuro; Masterclass; etc. Además ha realizado la primera audición en Sud América de la obra *Meditation* para flauta dulce alto sola del compositor japonés Ryohei Hirose. También le han sido dedicadas algunas obras de compositores argentinos como Patricia Martínez (Holanda); María de los Angeles Esteves (Holanda); Celeste Wiede; Aitana Kasulin y Lía Noemí Rebaudi.

Como compositor sus obras han sido estrenadas en diferentes salas de Buenos Aires, como por ejemplo: Scala de San Telmo; Templum; Sala J.B. Alberdi; entre otras.

Durante 1995 formó parte del programa radial *Aquí, Utopía*, en FM Ecológica, dónde disertó sobre la evolución musical en Occidente.

En 1996 fue convocado para colaborar en la escritura de un libro sobre La Educación Musical en el Tercer Ciclo de la E.G.B (Editorial Edicial).

En 1997 su obra "Escape de Mi" fue seleccionada para su estreno por el grupo ThrYsaS (becarios del IRCAM) en París, Francia.

Además, en 1997 fue seleccionado para tocar junto a David Moss (Alemania) por intermedio del ciclo Experimenta 97.

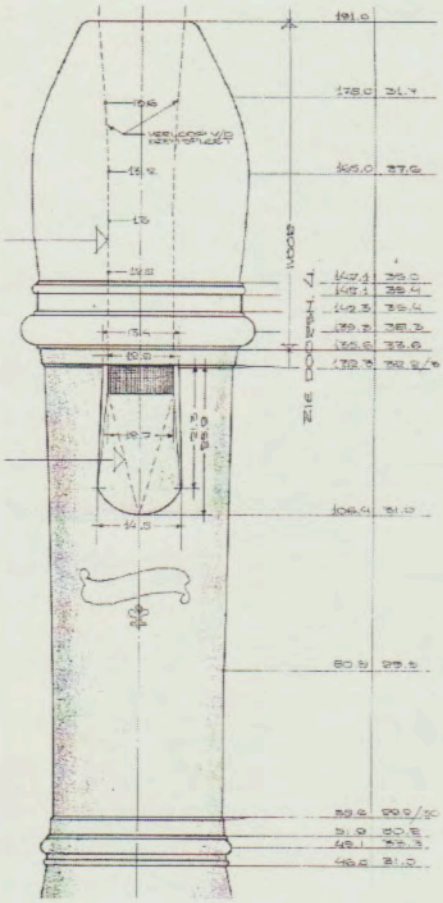
Como docente se ha desempeñado en Escuelas Municipales de Música. Actualmente es director del coro de secundaria del I.E.S. en Leguas Vivas J.R. Fernández; es profesor de canto y flauta dulce en el colegio Los Robles (secundario); es profesor de flauta dulce en diferentes conservatorios privados y es ayudante de cátedra de flauta dulce en el Conservatorio Municipal de Música Manuel de Falla.

Nicholas S. Lander trabaja como investigador científico principal con el *Department of Conservation & Land Management* de Australia del Este. Desde el *WA Herbarium* se dedica a la investigación taxonómica enfocada a la familia de las *Asteraceae* o margaritas. También dirige la *Information Science Section* (ISS) de la *Science & Information Division* del Departamento. El ISS agrupa a un grupo de profesionales IT y técnicos que ejercitan su talento para apoyar la conservación de la flora y la fauna de Australia del Este.

Recibe su enseñanza musical como trombonista con el profesor Harry Larsen en el Conservatorio de música de New South Wales, en Sydney, donde es beneficiario de una beca como miembro de la orquesta. Su interés en la música del pasado se ha centrado sobre todo en la flauta dulce, aunque toca unos cuantos instrumentos renacentistas de viento. Durante algunos años fue director musical de la *New South Wales Society of Recorder Players*, y fundó en Perth la *Nedlands Recorder Orchestra* que dirigió antes de pasarle la batuta a uno de sus alumnos. Ha sido profesor de flauta dulce tanto de forma privada como en el *Western Australian Conservatorium of Music* y en el departamento de Música de la Universidad de Australia del Este. Junto con su mujer, Lorna, ha dirigido el *Hesperian Ensemble*, que ha interpretado música medieval, renacentista y barroca durante muchos años.

Actualmente su "pre-ocupación" es educar a sus dos hijos, Maeve (10) y Sam (8), que, como todos los niños, demuestran ser unos científicos y músicos entusiastas.

Guido M. KLEMISCH
ZWOLLE/ BERLIN
1973 - 1998



Perosa (ca. 1730,Wien ?)	*SOPRANINO RECORDER in f''* **a'415Hz/ a'440Hz**
Jean Jaques RIPPERT (ca. 1700,Paris)	*ALTO RECORDER in f'* **a'440Hz/ a'465Hz**
Thomas STANESBY sen. (1668-1734, London)	*ALTO RECORDER in f'* **a'405/a'415Hz**
Charles BIZEY (1685-1752, Paris)	*ALTO RECORDER in f'* **a'392Hz**
Pierre Jaillard BRESSAN (1683-1731, London	*ALTO RECORDER in f'* **a'405/415 Hz**
Pierre Jaillard BRESSAN	*VOICE-FLUTE in d'* **a'=415 Hz**
JUBILEUM-MODEL * Design G.M.Klemisch	*SOPRANO RECORDER in c''* **a'415Hz/a'440Hz** *ALTO RECORDER in f'* **a'415Hz/a'440Hz**
Pierre Jaillard BRESSAN	*FOURTH-FLUTE in b''* **a'405Hz/a'415Hz**
DEBEY (18th c., flemish?)	*ALTO RECORDER in f'* **a'415Hz**
Johann Christoph DENNER (1655-1707, Nürnberg)	*SOPRANO RECORDER c''* ("HANDFLUIT") **a'465Hz/ a'440Hz/ a'415Hz**
Johann SCHELL	*TENOR RECORDER in c'* **a'415Hz** (1655-1732, Nürnberg)

Deliverable 1998

Other Instruments on Request

* SPECIAL PRICES

ENKSTRAAT 33 NL-8012 VM ZWOLLE TEL & FAX:++38-4218933

medio 1997 also:

STERNDAMM 66 D-12487 BERLIN

REVISTA DE FLAUTA DE PICO

(la revista española de flauta dulce)
nº 12, octubre de 1998

pág. SUMARIO

2 Editorial

3 Entrevista con: GIOVANNI ANTONINI

ARTÍCULOS:

11 ANTHONY ROWLAND-JONES, *Los tapices de Zaragoza y las prácticas de ejecución con flauta dulce*

17 JOAN IZQUIERDO, *Blockflute & Electronics en el Ijsbreker*

20 NOTICIAS:
Internet / Discos / Concursos / Partituras
Cursos / Conciertos

23 RESEÑAS Y CRÍTICAS:
Revistas / Conciertos / Partituras / Discos

30 VARIOS:
Cartas y Comentarios
Noticia biográfica de los autores de este número

REVISTA DE FLAUTA DE PICO
nº 12, octubre de 1998

Dirección y redacción:
Bárbara Sela Andrés y Guillermo Peñalver Sarazin

Colaboran en la corrección de pruebas: Antonio Torralba Martínez y Juan Ramón Lara García

Colaboran también en este número: Aldo Abreu, Manuel Castellano Muñoz, Carles Cristóbal Ferrán, Belén Gallego Puyol, Juan Ramón Lara García, Francisco Rosado

Diseño de portada: José Ángel Sánchez, Osuna, 1995

La dirección de la revista no se hace responsable de las opiniones vertidas por los firmantes

Pedidos y suscripciones a nombre de:
Bárbara Sela Andrés
Apdo. de Correos 10029
E-41002 Sevilla, España.
Fax: 34-954225114.
E-mail: barsean@arrakis.es y gpenalver@zoom.es
http://www.arrakis.es/~barsean

La REVISTA DE FLAUTA DE PICO se publica tres veces al año, en enero, mayo y octubre

PRECIOS

Sevilla (sin envío postal)
1 número= 400 ptas.
3 números= 1200 ptas.

España
1 número= 500 ptas.
3 números= 1500 ptas.

Europa
1 número= 600 ptas.
3 números= 1800 ptas.

Resto del mundo
1 número= 700 ptas. (por superficie)
1 número= 1000 ptas. (por avión)
3 números= 2100 ptas. (por superficie)
3 números= 3000 ptas. (por avión)

Ingresar (y enviar resguardo a la revista) a nombre de Bárbara Sela Andrés en la cc. nº 3000037241 de la Caja de Madrid (código de cuenta: 2038.9843.54.3000037241) o enviar un giro postal al mismo nombre y a la dirección antes citada.

Depósito legal: SE-707-96
ISSN: 1136-4475

EDITORIAL

Los últimos números de la Revista, por razones diversas que no vamos a enumerar en esta ocasión, han salido a la calle con retraso respecto al mes que reza en su portada; para evitar futuros malentendidos, a partir del próximo año cada revista no corresponderá a un mes sino a un cuatrimestre (I/99, II/99 y III/99).

Sabemos que el retraso en la fecha de edición conlleva en muchos casos pérdida de vigencia de las noticias, especialmente las relacionadas con conciertos y cursillos. Como editores, nos hacemos cargo de este problema y os pedimos disculpas por ello. Creemos que aun así es interesante dar noticia de estos eventos (aún en ocasiones *a posteriori*) y seguimos insistiendo en que nos mandéis referencias de todos los eventos relacionado con la flauta dulce de los que tengáis noticia.

Esto nos lleva de nuevo al ya manido tema de la colaboración. Necesitamos artículos (de investigación o de opinión; originales o traducciones), pero también entrevistas, reseñas, críticas, noticias, preguntas, cualquier material relacionado con nuestro instrumento y que promueva la información y la comunicación entre flautistas. Os recordamos que estamos recibiendo muchas partituras que esperan ser reseñadas; en cada número aparece una lista de las últimas recibidas. Pedidnos aquéllas que os interese reseñar y os las enviaremos. También existe la posibilidad de que nos remitan discos, con los que ocurriría lo mismo. Sería muy bueno tener colaboradores 'habituales' que adquieran un cierto compromiso de criticar algo para cada número... os estamos esperando. Aprovechamos, pues, para agradecer la colaboración de Belén Gallego y de Francisco Rosado.

Por otro lado, queremos recordaros que es conveniente que al hacer el ingreso en el banco nos mandéis por correo el resguardo. Aunque el banco nos notifica todos los ingresos, a veces aparecen algunos nombres desconocidos. Estos son los últimos ingresos «fantasmas»: Jaime Vives Martín, Milagros Álvarez Redondo, Guillermo Pérez y Diputación (sic).

Revista de flauta de pico

AÑADIDOS AL *DIRECTORIO DE FLAUTISTAS ESPAÑOLES*

Alonso Lebrero, Javier; c/ Santa Ana, 14, 2ºA. 28005 Madrid
González Gómez, Ángel; c/ Grupos de la Paz, bloque 6, bajo C. 16004 Cuenca
Hernández Bellido, José Ramón; Avd. José León de Carranza, Edif. Adelfas, Portal 3, 3º O. Jerez de la Frontera, 11407 Cádiz; 956-182551; y fax; saramon@abonados.cplus.es
Jiménez Alhambra, Antonio; c/ Carmen, 9, 3º. 13003 Ciudad Real; 926-256598; A., P. de mús. de Primaria
López Espejo, Jesús; c/ Gavia, 30, pta. 2. Montilla. 14550 Córdoba; 957-651256; E. de Hª y Ciencia de la Música (Univ. Granada); Tít. de P. de Trompeta
Rodon Sadurní, Arnau; c/ Guifré, 100, 1º 1ª. Badalona. 08912 Barcelona; rsadurni@pie.xtec.es; E.

ENTREVISTA CON...

GIOVANNI ANTONINI

Durante el 1er Curso de Música Antigua de Gijón, que se celebró el pasado mes de julio, pudimos aprovechar un momento de descanso –mientras el resto de los miembros de IL GIARDINO ARMONICO iba a bañarse a la playa– para realizar esta entrevista a su director, el flautista italiano Giovanni Antonini, en el hotel donde se alojaban. Tras pelearnos con la grabadora, conseguimos recoger las interesantes palabras de un flautista que, gracias a un peculiar estilo como instrumentista y director, ha logrado un éxito popular con pocos precedentes en el oficio del pico. En el escenario es muy gesticulante, pero fuera de él aparenta un cierto aire de timidez y hasta de despiste, aunque esa fachada oculte una cabeza que piensa rápido y controla más de lo que aparenta: los compañero le llaman *el jefe*, ...y sus compañeros son gente de la categoría de Enrico Onofri o Vittorio Ghielmi.

Manuel Castellano Muñoz y Juan Ramón Lara García: **Éste de Gijón es uno de los pocos cursillos con flauta dulce que hay en España. ¿Qué puede aportar un cursillo a un alumno y a un profesor?**

Giovanni Antonini: O nada, o mucho estímulo. En una semana de curso no hay tiempo de desarrollar personalmente lo nuevo que el alumno recibe. Si el alumno llega con una actitud abierta y positiva de trabajo –porque un curso es fatigoso para profesor y alumnos– puede recibir un estímulo que en un segundo tiempo sea elaborado y desarrollado. Como maestro, en mi caso es muy interesante por dos razones: primero, porque no enseño normalmente, no doy clases durante el año, y para mí es una ocasión didáctica interesante al encontrarme a otras personas, y la segunda es que enseñando se aprenden muchas cosas de los alumnos, pues los problemas técnicos y musicales de otros sólo pueden ser resueltos si uno los tiene ya resueltos para sí, si tienes una visión de esos problemas.

M.C.M. y J.R.L.G.: **Has dicho que no das clases en conservatorio. ¿Se puede ser profesor y concertista a la vez?**

G.A.: Sí, pero el problema viene de la cantidad de conciertos que des. Si un concertista tiene muchos, no irá al conservatorio, aunque será un buen músico y podrá ser un buen profesor. Pero no es automático que quien no toca no sea bueno. Ahora bien, el que es concertista y buen profesor puede ofrecer algo más a sus alumnos. La elección está pues entre tener un profesor que esté siempre, aunque no toque muchos conciertos, o uno que toque mucho, aunque falte du-

---

Los entrevistadores agradecen a la organización del curso –y a Vittorio Ghielmi, una vez volvió de la playa– los servicios de traducción simultánea en los momentos de apuro.

rante un mes, pero que cuando está da mucho y es útil. En todo caso, para mí no es posible. Tendría que pensar un método de enseñanza y no tengo tiempo para ello. Si enseño, lo quiero hacer seriamente. Un cursillo consiste sólo en dar un estímulo, pero un trabajo de todo el año necesita pensar de otra forma.

Para mí Vivaldi es verdaderamente el último músico barroco. Creo que lo importante es recuperar el espíritu del Barroco, que es la maravilla, el espectáculo, el teatro

M.C.M. y J.R.L.G.: **¿Das cursillos habitualmente?**

G.A.: Uno o dos al año, pero éste es el tercero que hago.

M.C.M. y J.R.L.G.: **En cuanto a tus principios como flautista, ¿con quién estudiaste?, ¿cómo te surgió la idea de dedicarte a la flauta dulce?**

G.A.: Estudié en la *Scuola Civica* de Milán, con Recondo, un maestro argentino, y al mismo tiempo en Ginebra, con Arianne Maurette, que es gambista y flautista, y con Gabriel Garrido; y luego he desarrollado mi forma más personal de tocar.

M.C.M. y J.R.L.G.: **¿Es posible ser autodidacta? ¿Te encuentras problemas que nadie te puede enseñar, con los que no se topa un alumno con su profesor?**

G.A.: Pero no soy completamente autodidacta, tengo dos diplomas...

Empecemos construyendo el instrumento de modo que su voz sea vagamente similar a la voz humana, y aprendamos luego tocar como ella. Ésta es la primera cosa histórica

M.C.M. y J.R.L.G.: **Pero, en general, ¿es posible serlo?**

G.A.: Sí, depende de la capacidad de cada uno. Los hay que necesitan del profesor hasta los cincuenta años, a otros les basta con uno... Es algo muy personal, pero es posible, aunque más difícil.

M.C.M. y J.R.L.G.: **¿Te encuadrarías en alguna escuela flautística, si es que existen las escuelas?**

G.A.: No, no. He tomado elementos que me interesaban de diversas escuelas, y creo que he desarrollado un estilo bastante personal.

M.C.M. y J.R.L.G.: **Entonces, aparte de tus profesores habituales, ¿no has conocido a otros en cursillos?**

G.A.: No.

M.C.M. y J.R.L.G.: **No has ido a cursillos... así se llega lejos...**

G.A.: Pero he escuchado mucho. Como tantos flautistas jóvenes, que se entusiasman con Brüggen, he oído la *Follia* millones de veces..., al QUADRO HOTTETERRE, y luego a escuelas menos técnicas, como Michel Piguet. He intentado comprender un poco de todo, y esto es importante, he tratado de no escuchar sólo flauta, sino "ampliar la visual".

M.C.M. y J.R.L.G.: **Hablando ya de IL GIARDINO ARMONICO, cuéntanos cómo surgió.**

G.A.: IL GIARDINO ARMONICO nació con un primer grupo pequeño en 1985, con flauta, clave y chelo. Después, siguió con los mismos más tiorba, y entonces llegó un primer proyecto importante que fue la grabación de los Conciertos de Cámara de Vivaldi, no con Teldec sino con un sello italiano, Nuova Era, con el que hicimos dos discos más otro de sonatas italianas de Veracini y otros clásicos. Para esto agrandamos el grupo con oboe y fagot –los Grazzi–, y estaba ya Enrico Onofri. Poco a poco con los proyectos llegó otro violín, etc. Después llegó el contrato con la Teldec y el primer disco en 1990. Fue importante por ser el primer contacto con una multinacional, con agentes... El grupo fue creciendo, progresiva pero rápidamente, hasta la orquesta de cámara.

M.C.M. y J.R.L.G.: **¿Y crecerá más?, ¿haréis Mozart y tal?**

G.A. No, Mozart no, pero sí música "barroca

sinfónica".

M.C.M. y J.R.L.G.: **Has nombrado los conciertos de Vivaldi. Tú has grabado algunos con flauta dulce. ¿Cuáles piensas que son realmente para flauta dulce?**

G.A. Seguramente, el Do menor...

M.C.M. y J.R.L.G.: **¿Cuándo vas a grabarlo? [risas]**

G.A. No... Do menor, los conciertos para flautín, y probablemente el de Fa mayor "con sordina". Luego hay varios de cámara, y algunos como *La tempestà di mare* y *La notte*, que el original es para *traverso* pero la tonalidad es muy difícil para éste (fa mayor en *La tempestà*). Seguramente el original sea para travesera en sol mayor [los va cantando]. Yo lo he grabado con la flauta dulce, pero el carácter es galante, para travesera. El de Sol mayor, el nº 6 de la Opus 10, para mí es para flauta dulce. E *Il gardellino*, que es para travesera, lo he hecho con flautín, porque la imitación del ruiseñor es la tradición del flautín. Lo prefiero así, aunque realmente es de travesera.

> He tomado elementos que me interesaban de diversas escuelas, y creo que he desarrollado un estilo bastante personal

M.C.M. y J.R.L.G.: **Tú tocas también el *traverso*.**

G.A. No, no mucho...

M.C.M. y J.R.L.G.: **En Sevilla y Utrera lo has tocado...**

G.A. Sí...

M.C.M. y J.R.L.G.: **Volviendo a los grupos italianos de música barroca, ¿a qué se debe el *boom* que se ha producido en tu generación, quitando incluso protagonismo a la escuela holandesa?**

G.A. Por qué, no lo sé. Personalmente, porque empecé con la flauta dulce y su repertorio es barroco; he llegado al Barroco a través de la flauta dulce. Por lo demás, ha ocurrido en todo el mundo.

M.C.M. y J.R.L.G.: **En España...**

G.A. En España más tarde, como también en Italia después que en Holanda, Alemania.... Hay, eso sí, una razón práctica. Hoy hay muchos instrumentistas modernos que con la música barroca pueden trabajar, y éste no es un motivo secundario. Un buen violinista tiene trabajo con el violín barroco. El problema es que a veces no es suficiente con ser un buen instrumentista para tocar bien. Muchos instrumentistas tocan bien pero no han absorbido en profundidad... Es como si un flautista quiere tocar la flauta hindú en un año. Hacen falta diez años para asimilar la cultura de la India. El estilo barroco no es un salto tan lejano, pero existe. En todo caso, hoy para nosotros es más fácil porque tenemos modelos que han estudiado que el trino se comienza por la nota superior, la *messa di voce*... Para los iniciadores era más difícil, hoy es más rápido. Pero también hoy hay más rutina, se ha perdido un poco el entusiasmo del descubrimiento. El conservatorio da un nivel técnico superior pero también cierta uniformidad, como por ejemplo en la escuela holandesa: tocan todos parecido. El único diferente es Frans Brüggen... que es el primero. Casi todos los demás tocan *a la maniera*.

M.C.M. y J.R.L.G.: **IL GIARDINO ARMONICO está especializado en música del Barroco tardío, del siglo XVIII. ¿Habéis pensado en ampliar vuestro repertorio? ¿Habéis tocado ya música anterior?**

G.A. Hemos llegado al inicio del *Seicento*. Anterior no, porque tendríamos que cambiar de instrumentos, de instrumentistas. Pero lo hemos hecho con cuerdas, con violines. Con flauta no me gusta mucho.

M.C.M. y J.R.L.G.: **...ya te haremos esa pregunta. Pero en cuanto a la música que soléis hacer, como conciertos de Vivaldi, se os ha acusado de tocar de una forma demasiado experimental, con muchas libertades. ¿Qué hay de histórico en vuestra forma de interpretar a Vivaldi?**

G.A. ¡Uh! No lo sé.

M.C.M. y J.R.L.G.: **¿Es algo realmente importante "ser histórico"?**

G.A. ¿Qué es "histórico"?

M.C.M. y J.R.L.G.: **Por ejemplo, ¿para tocar en**

Vivaldi *col legno* hay que haber leído antes en un tratado que es posible?

G.A. Vivaldi escribió en algunos conciertos *col legno*, o *al ponticello*. Vivaldi, en su tiempo, era considerado un personaje excéntrico, barroco, cuando la idea de la música era ya clásica. El comentario más común sobre Vivaldi era que al tocar producía gran admiración, pero poco *cantabile*. Pretendía asombrar, maravillar, y éste es un concepto barroco, no clásico. Conceptos clásicos son la naturaleza, la cantabilidad, la simplicidad, y Vivaldi era barroco y artificioso. Para mí, Vivaldi es verdaderamente el último músico barroco. Creo entonces que lo importante es recuperar el espíritu del Barroco, que es la maravilla, el espectáculo, el teatro. Yo no sé cómo tocaba Vivaldi, pero ¿quién lo sabe? Nadie. Nadie es realmente histórico. Porque, primero de todo, ¿qué instrumento usar? ¿qué flauta? Las flautas dulces originales no suenan, o raramente. Y ¿qué ejecución histórica? ¿la del diez de mayo de 1700? ¿o la del once de mayo de 1700? Porque la esencia de la música es el momento, no es un cuadro. Partimos de ciertos supuestos. Tocamos instrumentos históricos, pero con un mismo instrumento histórico tocamos mucha música. Con el oboe de Denner tocamos Vivaldi, Händel... luego no todo es histórico. Todos lo hacen así. ¿Por qué? Porque la copia de Denner va a funcionar, es mejor. El único concepto filológico válido es el de la edición musical. Debes utilizar una edición filológica. Esto es un concepto que está escrito. Pero la ejecución es otra cosa.

M.C.M. y J.R.L.G.: **Una curiosidad. ¿Cómo habéis conseguido que en la televisión, a la hora de comer, entre un anuncio de un detergente y uno de Bollycao aparezca uno de música barroca, con un grupo llamado IL GIARDINO ARMONICO? Aquí sólo había anuncios de Karajan.**

G.A. Primero de todo, con un buen agente, un buen *manager*. Luego, tenemos una buena casa discográfica. Y tercero, el público español ama lo que hacemos, evidentemente. Pero lo más importante... La publicidad es así. Pero forzosamente tiene que haber un valor, una base.

M.C.M. y J.R.L.G.: **¿Tenéis tanto éxito también en otros países?**

G.A. En España, en Francia, Austria... Todos al sur.

M.C.M. y J.R.L.G.: **Acabando ya con IL GIARDINO, ¿tenéis algún proyecto de grabación? ¿el Do menor? (risas).**

G.A. No, no, no. El próximo disco que saldrá es de Biber y Matthew Locke.

M.C.M. y J.R.L.G.: **¿Y tienes proyectos personales, aparte del grupo?**

G.A. Me gustaría grabar, pero no ha habido ocasión.

M.C.M. y J.R.L.G.: **¿Cuál es tu repertorio habitual como solista?**

G.A. No toco tanto como solista. Trabajo con un clavecinista, pero mi idea es no hacer un disco sólo de flauta; al menos no me gusta hacer un disco monográfico, con todas las sonatas de Marcello... Veo el disco como algo divertido, debe tener alguna idea, si no es inútil. Hay ya demasiados discos. No quiero hacer uno más, inútil.

> La idea del instrumento Ganassi me gusta mucho, pero aún no he conocido un buen instrumento, que me guste para mi idea de la imitación de la voz. Suelen sonar, habitualmente, como trompetas malas. Seguramente habrá gente haciéndolas muy buenas, pero no los conozco

M.C.M. y J.R.L.G.: **Mañana tocarás el *chalumeau* en el concierto [celebrado el penúltimo día de curso, en Gijón].**

G.A. Espero.

M.C.M. y J.R.L.G.: **Tocas pues otros instrumentos, como el *traverso*.**

G.A. El *traverso*...

M.C.M. y J.R.L.G.: **Y ¿por qué el *chalumeau*?**

G.A. Porque he trabajado el clarinete moderno, después de la flauta dulce, y casi me saqué el diploma. Tengo entonces práctica con la lengüeta simple, y el *chalumeau* es un híbrido, tiene cuerpo de flauta dulce, por lo que tengo buen con-

tacto con el instrumento. Y las digitaciones son similares.

M.C.M. y J.R.L.G.: **¿Por qué casi todos los flautistas famosos acaban dirigiendo un grupo, como Brüggen?**

G.A. Porque el repertorio de la flauta no es ilimitado.

M.C.M. y J.R.L.G.: **Pero ningún instrumento tiene un repertorio ilimitado.**

G.A. Algunos sí: el violín, el piano, el clave, el violonchelo no pero... No sé, los flautistas somos un poco veleidosos.

M.C.M. y J.R.L.G.: **Y ¿por qué los flautistas son así? ¿no les satisface el instrumento?**

G.A. Porque, en mi opinión, en realidad, y voy a decir una herejía para una revista de flautistas, es fundamentalmente un error la especialización en la flauta dulce. Si uno no descubre una vía como la música contemporánea –conozco un flautista italiano magnífico con composiciones modernas, y ésta es una vía abierta–, el camino está un poco cerrado. Casi siempre la flauta dulce ha sido, históricamente, un instrumento propedéutico. Pero no propedéutico simplemente para los niños. El que tocaba la corneta tocaba también, o antes, la flauta. El tratado de Bismantova, un italiano de finales del siglo XVII, habla de la flauta y de la corneta, y dice que antes de tocar ésta toques la flauta porque no tiene problemas de embocadura, puedes aprender la articulación... El *multiinstrumentalismo* se ha perdido sólo en el último siglo. Es negativa esta hiperespecialización, este hipertecnicismo, un poco de la escuela holandesa; esa idea de que con la flauta dulce puedes tocarlo todo, hasta el Concierto para violín de Beethoven. Esto es contrario a la flauta, está más allá de su límite. La flauta es un instrumento maravilloso por ejemplo en una cantata de J.S. Bach, pero no en la Sonata para flauta sola de C.P.E. Bach, que es para travesera, y el lenguaje de la flauta travesera no es el de la flauta dulce.

M.C.M. y J.R.L.G.: **¿Puede la flauta aportar algo a la música del *Seicento* que no aporte ya el violín?**

Es personal. La flauta se tocaba en el *Seicento*. Para mí es algo un poco misterioso, porque toda la música italiana se escribía para violín o corneta. Y hay que hacer una elección, ver qué suena musicalmente mejor. No puedes tocar todo, y a mí, personalmente, no me gusta la flauta soprano, es perforante. Prefiero la flauta en Sol, y para la música del *Seicento* prefiero una idea de música improvisada, como en el madrigal. Aún en esta época, a inicios de siglo, tenemos a Virgiliano, que habla de la flauta dulce, y sus *ricercate* son para ella, con mucha técnica.

> en mi opinión es fundamentalmente un error la especialización en la flauta de pico. Si uno no descubre una vía, como la música contemporánea, el camino está un poco cerrado

M.C.M. y J.R.L.G.: **¿Por qué crees que, ahora que se han recuperado muchas tradiciones antiguas, no ocurre lo mismo con la improvisación? No conozco a nadie capaz de coger un madrigal y ponerse a improvisar realmente en directo.**

G.A. Porque es difícil.

M.C.M. y J.R.L.G.: **El Do menor también.**

G.A. Es mucho más difícil que el Do menor. A mí me gustaría estudiarlo, pero es una cuestión práctica. Mi actividad supone conciertos, es otro repertorio... Pero debe hacerse una aproximación más global al estudio de la flauta dulce, por ejemplo con la improvisación, pero no sólo. Debes saber tocar la flauta, pero también cantar. Debe haber una aproximación no flautística a la música, sino musical. La música fluye a través de la flauta, el canto, con otros instrumentos... Es una formación global. La especialización, como idea, es un poco moderna. El trompetista sólo piensa en la trompeta, escucha sólo trompeta. El flautista piensa sólo en la flauta. Y entonces el flautista hace cosas que no existen, como articulaciones "todo *staccato*", que para mí no existe como música, históricamente. Escucha a un cantante, y luego toca la flauta como un cantante. Porque imitar a un cantante sí es histórico, no lo otro. Lo pone Ganassi; está escrito. ¿Qué flautista imita hoy a los cantantes? A partir de la construcción de flautas, los flautistas

somos como trompetas, tocando ¡uaaaaa! La flauta debe tocar fuerte, como los modernos, si no es un instrumento de mierda. Empecemos construyendo el instrumento de modo que la voz del instrumento sea vagamente similar a la voz humana, y aprendamos luego a tocar como ella. Ésta es la primera cosa histórica.

M.C.M. y J.R.L.G.: **Pero eso ya en el Barroco no es lo mismo.**

G.A. Sí, es lo mismo. Pero el problema de los instrumentos es difícil. Porque creo que si construimos los instrumentos con el espesor, las medidas iguales –pues no estoy a favor de las copias exactas, porque no funcionan–... Hoy las medidas son mayores, para tener más sonido. Pero la calidad del sonido no corresponde con la idea que yo tengo. Hoy es importante el volumen, la potencia. Antiguamente lo era la calidad.

M.C.M. y J.R.L.G.: **Pero hoy se toca para un auditorio de dos mil personas.**

G.A. La amplificación.

M.C.M. y J.R.L.G.: **Vosotros no la usáis.**

G.A. Sí, sí.

M.C.M. y J.R.L.G.: **En Sevilla [en el auditorio de La Maestranza] no, y lográbais que sonara.**

G.A. Depende del lugar. Es un poco absurdo tocar la flauta dulce en un auditorio de quinientas o mil quinientas personas. Mejor, toco habitualmente el flautín, la sopranino, que puede llegar, tiene un impacto. Esto es un problema. Si toco la contralto en una sala de ciento cincuenta personas tengo un impacto. De mil, no.

M.C.M. y J.R.L.G.: **En cuanto a instrumentos, ¿con qué tipo de flauta te sientes más a gusto: Ganassi, barroca, te da igual...?**

G.A. La idea del instrumento Ganassi me gusta mucho, pero aún no he conocido un buen instrumento, que me guste para mi idea de la imitación de la voz. Suelen sonar, habitualmente, como trompetas malas. Seguramente habrá gente haciéndolas muy buenas, pero no los conozco. Toco más la contralto barroca. Me gusta mucho el *flauto di voce*, y la tenor en do.

M.C.M. y J.R.L.G.: **Pero, ¿las usas para el Barroco?**

G.A. Raramente.

M.C.M. y J.R.L.G.: **¿Tienes algún constructor favorito?**

G.A. Fulvio Canevari, pero murió. Todos mis instrumentos son suyos, pero murió joven, hace cuatro años.

M.C.M. y J.R.L.G.: **¿Quién te hace ahora las flautas?**

G.A. Tengo contacto con Pietro Sopranzi, italiano, pero trabaja un poco lentamente. Espero tener una suya. Pero Canevari tenía un instinto para el sonido. Hablando con Canevari y con Sopranzi he visto que tienen otra idea, porque tienen contacto directo con las medidas de los originales, con una idea de sonoridad; pero frecuentemente los flautistas piden instrumentos más abiertos, más potentes. Es difícil desarrollar un trabajo sobre la calidad del sonido porque la idea principal es el volumen, y el constructor debe vender flautas, y hace lo que le piden.

M.C.M. y J.R.L.G.: **¿Has probado alguna vez flautas medievales?**

G.A. No.

M.C.M. y J.R.L.G.: **¿Has tocado música medieval?**

G.A. No.

M.C.M. y J.R.L.G.: **Y ¿qué opinas de esta especie de moda que se ha creado ahora alrededor del Ars Subtilior y la música medieval, que antes parecía que no existía y ahora de repente parece que...**

G.A. ...todo el mundo la toca. Tengo algún disco, pero soy un poco ignorante en esto. Encuentro un poco difícil recrear una visión sonora creíble, hoy. Se corre el riesgo de rozar la *New Age*, y esto es peligroso.

...todo el mundo toca música del Ars Subtilior. Tengo algún disco, pero soy un poco ignorante en esto. Encuentro un poco difícil recrear una visión sonora creíble, hoy. Se corre el riesgo de rozar la *New Age*, y esto es peligroso

M.C.M. y J.R.L.G.: **¿Música contemporánea?**

G.A. Me interesa, pero no tengo tiempo; tal vez en el futuro. Me interesa no tanto la música para flauta sola como la de conjunto.

M.C.M. y J.R.L.G.: **¿Tienes cuarteto?**

G.A. No.

M.C.M. y J.R.L.G.: **¿Has probado la flauta armónica de Helder?**

G.A. No.

M.C.M. y J.R.L.G.: **Dicen que es el futuro de la flauta dulce.**

G.A. Pero yo pienso que la flauta dulce es ya moderna como es. En esta idea ya estaba Dolmetsch, que puso una llave para el mi.

El problema es que a veces no es suficiente con ser un buen instrumentista para tocar bien. Muchos instrumentistas tocan bien pero no han absorbido en profundidad... Es como si un flautista quiere tocar la flauta hindú en un año. Hacen falta diez años para asimilar la cultura de la India. El estilo barroco no es un salto tan lejano, pero existe

M.C.M. y J.R.L.G.: **Ahora, unas preguntas breves. Tres discos favoritos para llevarte a una isla desierta.**

G.A. *Nefertiti*, de Miles Davis...

Las sonatas de Bach, de Ghielmi [interviene Vittorio Ghielmi]...

G.A. ...eso es una mierda (risas)..., la suite *Dardanus* de Rameau, por Brüggen, y la *Cuarta Sinfonía* de Brahms dirigida por Carlos Kleiber.

M.C.M. y J.R.L.G.: **Tres compositores.**

G.A. Monteverdi, Bach, Brahms.

M.C.M. y J.R.L.G.: **Tres obras del Renacimiento.**

G.A. La *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem*, de Josquin Desprez... Ésa es la pieza que más recuerdo. Aparte, conozco más bien obras menores del Renacimiento, que no puedo calificar de las más grandes.

M.C.M. y J.R.L.G.: **Tres obras del Barroco.**

G.A. La *Pasión según San Juan*, *L'Estro Armonico*, *L'Orfeo* de Monteverdi.

M.C.M. y J.R.L.G.: **Tres películas.**

G.A. *Juana la culona* (risas), *Tre uomine e una gamba*, y en general el cine italiano de la *Commedia dell'arte*, Alberto Sordi...

M.C.M. y J.R.L.G.: **Libros.**

G.A. *Auto de fe*, de Cannetti, *Marco [Baldo?]*, de I. Calvino, e *I fiori blue [?]*, de Raymond Queneau, un surrealista francés. Son los primeros que se me vienen.

M.C.M. y J.R.L.G.: **Tres aficiones.**

G.A. Dormir, comer, y ...

M.C.M. y J.R.L.G.: **Tres instrumentos.**

G.A. El bajón, que es el futuro del mundo, es una afición particular, el trombón, antiguo o moderno, y... depende del estilo, tal vez la trompeta del jazz, pero no la clásica.

M.C.M. y J.R.L.G.: **La flauta dulce no...**

G.A. Para mí, la flauta es...

M.C.M. y J.R.L.G.: **Una curiosidad. ¿En Italia se dice flauta dulce o de pico?**

G.A. De pico no existe en Italia. Se dice *flauto dolce*, *flauto diritto* o *flauto a becco*, que es un galicismo.

M.C.M. y J.R.L.G.: **¿Cuál prefieres?**

G.A. *Flauto*. El *flauto* es la dulce. En los tratados, la flauta italiana era la dulce, la francesa era la travesera, la *traversa*.

Gijón, 13 de julio de 1998. Entrevista, Manuel Castellano Muñoz y Juan Ramón Lara García. Transcripción y traducción, Juan Ramón Lara García. ❐

Flautas de pico y partituras Moeck en todo el mundo ...

Moeck **Rottenburgh**, *las flautas solistas más utilizadas desde hace 30 años, continuamente mejoradas en lo que se refiere a afinación y sonoridad. Desde la flauta sopranino a la flauta bajo.*

Flautas Moeck soprano y contralto según **Jan Steenbergen** *(1675-1728) y flautas contralto según* **Thomas Stanesby senior** *(1668-1734) con un canal de viento alto y estrecho y el especial sonido barroco, afinadas en el tono «la» 415 y 440.*

Flautas Moeck **Renaissance Consort**, *una concepción nueva, desde la flauta sopranino a la flauta sub-bajo. Para la música orquestal del siglo XVI. Flautas prebarrocas soprano y contralto según* **H. F. Kynseker** *(1636-1686).*

Flauto leggero *Moeck, cómoda y ligera, para tocar en grupos y orquestas, desde la flauta sopranino a la gran bajo.*

Flautas soprano Moeck **escolares**, *de arce y peral.* **Flauto 1**, *la flauta de fácil cuidado, de material plástico especial.* **Flauto 1 plus**, *igual, pero con la parte inferior de madera.*

Flauto Penta, *una flauta pentatónica de madera o con la parte superior de material plástico especial.*

* * *

Moeck ha editado más de 1000 publicaciones con música para flautas de pico y también edita la revista alemana **TIBIA**, *de amplia difusión y especializada en viento madera.*

MOECK

comprometidos y expertos en flautas de pico y sus publicaciones

Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, Postfach 3131, D-29231 Celle

LOS TAPICES DE ZARAGOZA Y LAS PRÁCTICAS DE EJECUCIÓN CON FLAUTA DULCE

Anthony Rowland-Jones, junio 1998
Traducción, Bárbara Sela

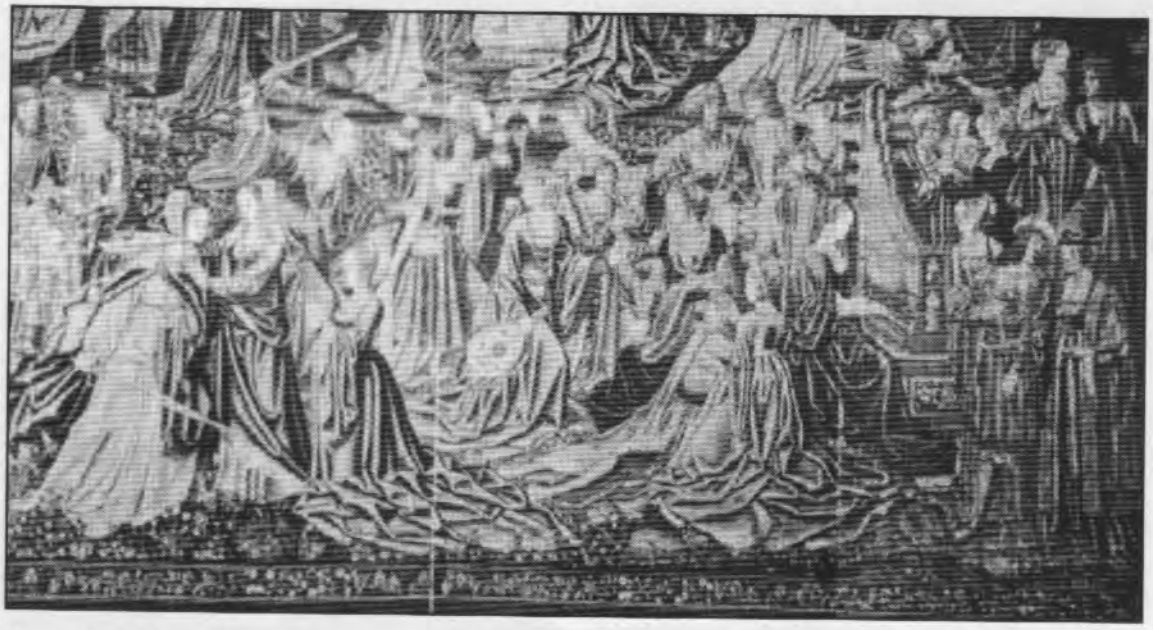


Ilustración 1. Parte inferior del tapiz *La Música* (o *El Juicio Final*) de Zaragoza, en el que aparecen los músicos cortesanos. (Reproducido con permiso de los editores del libro *Los Tapices de la Seo de Zaragoza*, Aragón, 1995, y del Cabildo de Zaragoza, como el resto de las ilustraciones de Zaragoza).

El estudio de la iconografía musical en los períodos tardo-medieval y renacentista no se puede restringir a las pinturas. Los señores de la aristocracia acumularon todo tipo de obras de arte para así proclamar de forma tangible su *estatus* personal y su esplendor. Así pues, los objetos de arte eran apreciados tanto por su valor intrínseco como por su valor artístico; su valía podía estar en los materiales, como oro, joyas o marfil, y en la dificultad de la elaboración manual, que implicaba consumo de tiempo de expertos y caros artesanos. Normalmente, los cuadros no requieren materiales valiosos, excepto el oro de los fondos típico en el arte del s. XIV. Los tapices, en cambio, podían ser muy caros si estaban fabricados por los prestigiosos tejedores flamencos, que utilizaban los más selectos hilos de oro de Granada o las lujosas sedas de Lyon. Por otra parte, se podían enrollar fácilmente y transportar si la corte se mudaba a un nuevo palacio o seguía a una campaña; así se podía atravesar Europa con ellos, como por ejemplo de Flandes a Cracovia en Polonia, a donde el Rey Segismundo Augusto importó 140 tapices flamencos que ahora forman parte de la soberbia colección que ha sobrevivido milagrosamente en esa ciudad. Durante la dominación española de Flandes, la nobleza secular y eclesiástica de España –ésta última imitando el ejemplo de los papas que reunieron las grandes colecciones del Vaticano–, acumuló tapices de Tournai y Bruselas. Los tapices tenían la ventaja de ser grandes y de muy llamativos colores, pudiendo llenar su presencia toda una habitación; además, eran útiles –incluso necesarios– para prevenir que el frío y la humedad que rezumaban por las paredes de los antiguos edificios causasen malestar en las zonas caldeadas para la vida diaria.

Para cubrir las paredes de una gran casa, a

La REVISTA DE FLAUTA DE PICO quiere agradecer a los *Musées Royaux d'Art et d'Histoire* de Bruselas, a la Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón y al Cabildo de Zaragoza su amabilidad al permitir la reproducción de las fotografías de este artículo.

Ilustración 2. Zaragoza, *La Música*; detalle de un músico herido (¿un laudista?) en el grupo dividido por la espada de la Justicia, consolado por una figura de la Misericordia (Piedad). Nótese el laúd y el arco desechados, y la flauta dulce (?) (compárese con la ilustración 9).

menudo se confeccionaban series de tapices con un mismo tema, a veces sugiriendo la erudición clásica o rectitud moral de su dueño. Se han conservado pocas colecciones completas, ya que, aunque dicha consideración no era preocupación prioritaria del comprador, los tapices, al igual que el esplendor aristocrático que representaban, han palidecido con el paso del tiempo, a veces hasta dificultar enormemente el reconocimiento de sus temas. A veces eran recortados para adaptarse a nuevos espacios, y entonces la integridad de un tapiz o de una serie era destruida. También eran vulnerables a los efectos del desgaste, de rudas manipulaciones, de la humedad, del fuego y a los peligros de la guerra.

Aunque a menudo se tejían varias series para distintos clientes a partir de los mismos cartones, es bastante raro que hayan sobrevivido más que algunos tapices de esas series. Un tema muy popular para las series era el combate librado por las Virtudes y los Vicios alegóricos para la redención de la humanidad, mostrando, por supuesto, la victoria de las primeras. Alrededor de una docena de series de este tipo fueron tejidas en seda y lana durante el primer cuarto del siglo XVI, con entre ocho y diez tapices en cada serie. Cuatro tapices supervivientes de una de las series pertenecieron a la Catedral de Palencia hasta 1930, en que fueron vendidos a los *Musées Royaux d'Art et d'Historie* de Bruselas, de forma que 'volvieron a casa' y fueron cuidadosamente restaurados durante años. Dos de otras tantas series se encuentran entre los tapices coleccionados por los obispos de Zaragoza en España y Lamego en Portugal. Ambas parejas son iguales a dos de los cuatro de Bruselas, y aparecen también en la gran cámara de vigilancia de Enrique VIII en el Palacio de *Hampton Court*, Londres, donde hay también otros dos diferentes de una quinta serie. Otros de esta popular serie se pueden encontrar en diversos lugares, por ejemplo en la Catedral de Burgos y en la *Lascaris Collection* en Richmond (EE.UU.).

Tres de los cuatro tapices del grupo de

Ilustración 3. Zaragoza, *La Danza* (o *Los Pecados Capitales*); detalle del grupo de bailarines (los músicos que los acompañan aparecen en la ilustración 7), con cortesanos ahuyentados por la invasión de los Siete Pecados Capitales, conducidos por el caballo del Orgullo, blasonado por un pavo real.

Bruselas (ex-Palencia) contienen escenas musicales. Uno de estos tapices es conocido como "El Hijo Pródigo". Los otros dos, aunque hay divergencias en cuanto a su título, se corresponden muy estrechamente (con una sola excepción musical) con los dos de la espléndida colección de la Seo de

Zaragoza y los dos del Museo de Lamego, y, un poco menos estrechamente, con sus complementarios en *Hampton Court*. Éstos de *Hampton Court* tienen en su borde inferior pareados descriptivos en latín, donde se nombra a muchos de los personajes de las escenas; en los tapices de Bruselas y Zaragoza sólo aparece un nombre. Por lo tanto utilizaré para estos dos tapices los títulos de *Hampton Court* –"La Música" y "La Danza"–. En ambos el mensaje moral es que la indulgencia en estas dos placenteras actividades hace que la humanidad se muestre vulnerable al 'Mal, que, empezando lenta y gradualmente, termina por ser un pecado mortal' –¡cuidado, flautistas!–. El tapiz de "La Danza" personifica a los Siete Pecados Capitales que se postran ante una seductora escena de música suave (con flautas dulces) que acompaña a unos bailarines ligeros de ropa (ver ilustraciones 3 y 7). Extrañamente, la versión de *Hampton Court*, aunque intitulada "Bailando", muestra sólo la mitad de la derecha del dibujo, –la invasión por los Siete Pecados Capitales–, modificada por su lado izquierdo para crear un grupo integrado. La parte izquierda de "La Música" de *Hampton Court*, conocido como "El Juicio Final" en Bruselas y Zaragoza (confusamente es un nombre que se le da también a otro tapiz de la serie completa), está parcialmente cortada –justo a través de un clavicordio–; pero el mensaje está completo (cito parte de la traducción que aparece en el monográfico sobre estos tapices de H.C. Marillier, 1951): 'Ante el Juez, y en presencia de las Virtudes, la Justicia y la Piedad suplican por su causa. El Pecado (es decir, la humanidad pecaminosa que hace música) es amenazado por la Justicia, pero reconciliado por la Piedad'. Las espadas de la Justicia son empuñadas por damas decididas, de las que un grupo musical huye despavorido; otro grupo ha sido ya disuelto, y un instrumentista atiende su cabeza herida, mientras todos los instrumentos yacen en el suelo (ilustración 2). La Piedad le consuela, mientras la Misericordia y la Clemencia aplacan a una colérica personificación del Juicio (abajo, a la izquierda en la ilustración 4).

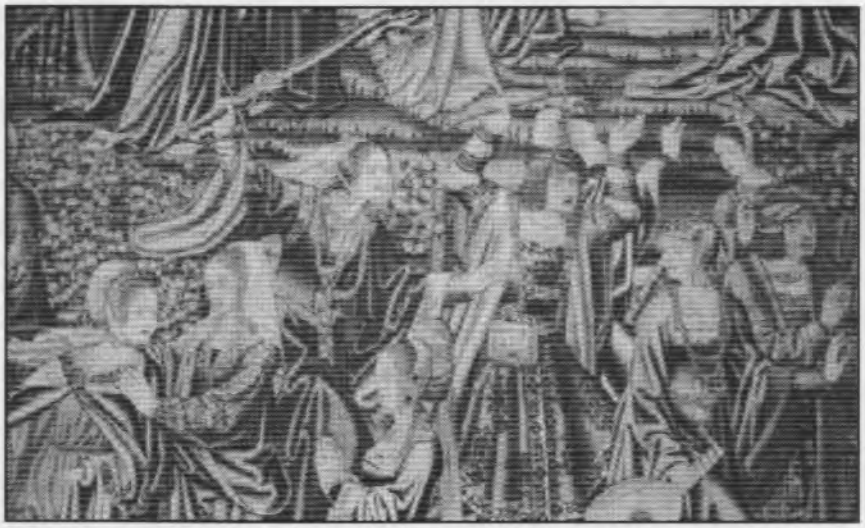


Ilustración 4. Bruselas (ex-Palencia), *La Música* (o *El Juicio*); detalle de un grupo de músicos (flautas dulces, laúd y cantante(?)) huyendo de la espada de la Justicia (fotografía reproducida, como el resto de las ilustraciones de Bruselas, con permiso de los *Musées Royaux d'Art et d'Histoire* de Bruselas).

Ilustración 5. Bruselas, *La Música*; trío de flautas dulces. Nótese que el instrumento soprano tiene siete agujeros a la vista o cubiertos por los dedos.

Casi todos los grupos musicales incorporan flautas de canal, tres en "La Danza", dos en "El Hijo

Ilustración 6. Bruselas, *El Hijo Pródigo*; grupo de músicos de la parte superior derecha, con dos flautas dulces(?), laúd y dulcimer martillado, posiblemente con cantantes.

Pródigo", y hasta ocho (con una posible novena en la versión de *Hampton Court*) en "La Música". Dos de ellas son flautas de tres agujeros, identificables por la posición de los dedos o por la presencia de un tamboril. Salvo en dos de los casos, las once restantes no están lo bastante claramente dibujadas como para ser inequívocamente identificadas como flautas dulces, pero posiblemente la intención era que lo fuesen, ya que a principios del s. XVI la flauta dulce estaba asociada con la música cortesana y pastoral, y la vestimenta de los personajes de los tapices los muestra como pertenecientes a una aristocracia amante del placer. Además, la flauta dulce aparece en otros cuadros de amor y de escenas de placer, como en el tapiz *Le Bain* en el Museo de Cluny en París.

Donde mejor se muestran las asociaciones sensuales de la flauta dulce es en el tapiz de "La Danza", donde tres cantantes femeninas y tres flautistas masculinos aportan la música para los bailarines ligeros de ropa a los que un hombre que ya ha sido castigado advierte de lo cerca que están del avance de los Siete Pecados Capitales (ilustración 3). El tapiz de "La Música" muestra, en toda la parte inferior, grupos de músicos. Algunos están en desorden, ya que están siendo atacados por las personificaciones de la Justicia; un hombre corre sosteniendo la flauta en su mano elevada (ilustración 4), y otro músico, presa del pánico, ha dejado caer su flauta al suelo; pero otros grupos de músicos se mantienen ajenos a lo que ocurre a su alrededor. Una mujer en un lujoso traje azul (que posiblemente es un personaje del tipo Santa Cecilia, como figura de la redención a través de la piedad) toca un elegante órgano rodeada de dos grupos de músicos, entre ellos un trío de flautas dulces de diferentes tamaños (ilustración 5).

El grupo de músicos en el fondo de "El Hijo Pródigo" es en conjunto más pacífico. La ilustración 6 muestra que está formado por dos posibles flautas dulces, una cítara (dulcema), un laúd tañido con pluma, y, presumiblemente, una cantante –que aparece conversando con uno de los flautistas, que podría ser también un cantante–. La combinación de flauta(s), instrumentos de cuerda pulsada y cantante(s) aparece con mucha

Ilustración 7. Zaragoza, *La Danza*; músicos (junto a ilustración 3)

frecuencia en las pinturas de finales del s. XV y principios del s. XVI. En la versión de Zaragoza de los músicos que tocan para "La Danza", una de las cantantes sostiene un laúd en lugar de un libro de música, sugiriendo que cantaba y tocaba a la vez (ilustración 7). En esta representación, el tejedor ha olvidado bordar los agujeros de las flautas, pero la versión paralela de Bruselas muestra claramente tres agujeros superiores y un agujero cubierto (o parcialmente cubierto) por el dedo meñique de la mano inferior, aunque esta aproximación del instrumentista a la técnica de la flauta dulce es bastante casual. Es más, se puede ver el agujero duplicado del meñique, que no es utilizado por la mano inferior del flautista –en este caso la izquierda–, en un tono más claro, ya que ha sido cubierto con cera. Este instrumento es claramente una flauta dulce (ilustración 8).

En el tapiz de "La Música", los instrumentistas que todavía no se han percatado de las espadas de la Justicia están agrupados de tal forma que no queda claro quién está tocando con quién, pero el trío de flautas soprano, alto y tenor parece estar tocando por su lado. Esto puede ofrecer algún tipo de confirmación a la idea de que los tríos de ángeles flautistas que aparecen en retablos, además de ser

Ilustración 8. Bruselas, *La Danza*; detalle de un flautista. Nótese, arriba a la derecha, que el cantante sostiene un libro de canciones, no un laúd como en Zaragoza

Ilustración 9. Bruselas, *La Música*. Detalle de la cabeza de una flauta dulce en el suelo.

símbolos de la Trinidad, pueden representar prácticas comunes en la realidad. Además, la agrupación de conjunto de tres voces angélicas con tres flautas tiene también paralelismos en retablos del s. XV (ver anteriores artículos míos en la *Revista de flauta de pico*).

Sobre la forma en que habían estado tocando los músicos antes de ser separados por los ataques de la Justicia sólo se puede conjeturar, pero una dama se aparta con un laúd (inferior derecha en la ilustración 4) y otro laúd ha sido dejado caer. El hombre que huye con la flauta dulce y una mujer cerca de él conservan sus instrumentos, y una tercera flauta está en el suelo (incidentalmente, en las versiones de Bruselas y *Hampton Court* este instrumento tiene un pico muy curioso, aunque en el de Zaragoza es normal). Todo esto da a entender que los sobresaltados músicos también formaban combinaciones de flautas dulces con instrumentos de cuerda pulsada, posiblemente también con voces. Un trío confiadamente sentado en la parte izquierda está formado por una flauta tenor (nótese la posición de los dedos), un clavicordio, y una dama que canta mirando una partitura; detrás de

ellos una amorosa pareja sostiene un cuenco de manzanas, la fruta del amor (ilustración 10).

Si estos tapices fuesen nuestra única evidencia del uso de la flauta en la música cortesana alrededor de 1520 en Flandes, la conclusión sería que, aunque el trío de flautas dulces estaba ya entonces establecido, la flauta dulce, a veces más de una, era más habitualmente usada como parte de una agrupación con voces e instrumentos de cuerda pulsada o percutida, y ocasionalmente instrumentos de arco (ya que hay un arco abandonado en el primer plano del tapiz de "La Música" –ver ilustración 2–). Posiblemente, las flautas tocaban alternativamente con las voces, pero los músicos de "La Danza" parecen estar agrupados y cantando y tocando juntos. Los cantantes tienen partituras, pero los instrumentistas, que no necesitaban recordar la letra, ni siquiera echan un vistazo a la música. Uno de los flautistas parece estar (comprensiblemente...) distraído por la bailarina en semi-*topless* a su lado. Es poco habitual que los instrumentistas de los cuadros renacentistas tengan partituras destinadas específicamente a ellos; esto denota que se esperaba que los instrumentistas aprendiesen la música de oído, algo que habría alentado la improvisación. También se podría deducir que las flautas son normalmente (aunque no siempre) tocadas por hombres, y los laúdes por las mujeres; pero se debe tener en cuenta el efecto de su simbolismo.

Ilustración 10. Bruselas, *La Música*; músicos y amantes. Los músicos son un cantante (con partitura), clavicordio con tapa decorada, y flauta tenor (nótese la posición de los dedos como para una flautilla)

Hay que ser cauto al hacer suposiciones sobre las prácticas de ejecución a partir de representaciones musicales en obras de arte, sobre todo si los músicos son ángeles. Indudablemente, aquí los músicos no son ángeles, y es sabido que hombres y mujeres de clase alta tocaban instrumentos suaves como el laúd y la flauta dulce. Los instrumentos fuertes, como la trompeta, la chirimía y la corneta, eran más del dominio de profesionales como los *waits*. No obstante, la música suave está ligada a ocasiones placenteras y menos formales, y puede por ello simbolizar indulgencia y ocio, el inapropiado uso del tiempo utilizado para interpretar la música, como claramente ocurre en los tapices. Es más, las flautas dulces e instrumentos similares simbolizan la sensualidad, una asociación que deriva tanto de su forma como de su suave y seductor sonido. En el tapiz de "La Danza", el Vicio está directamente representado por personificaciones de los Siete Pecados Capitales; en "La Música", el Vicio está menos directamente, pero adecuadamente, sugerido por indulgentes escenas de música, en las que la flauta tiene un papel predominante.

Puede desconcertarnos un poco que en los tapices de Bruselas el hecho de tocar música con flautas esté asociado con el Vicio. Pero la salvación está a mano. En la *National Gallery* de Londres hay un cuadro de alrededor de 1650 pintado por Johann Carl Loth que muestra a Mercurio tocando una flauta dulce –el instrumento tan frecuentemente usado en las escenas de sueño en las óperas barrocas– para arrullar al vigilante Argos. El mismo tema –siempre mostrando a Mercurio con una flauta dulce– fue utilizado por otros artistas, incluyendo a Jacob van Campen (*Mauritshuis*, La Haya), Gerbrand van den Eekhout (Berlín), Pier Francesco Mola (*Oberlin College*, EE.UU.), Salvator Rosa (Melbourne) y Anón. (Caen). Quizá esto haga recuperar la confianza a flautistas de todo el mundo sobre la posibilidad de escapar al justo castigo por sus actividades –al fin y al cabo, Mercurio es el dios del intelecto, de la habilidad y del genio–.

Me gustaría agradecer la ayuda prestada para la preparación de este artículo por Else Janssen, conservadora de tapices y textiles de los *Musées Royaux d'Art et d'Histoire* de Bruselas, y Anna Keay, conservadora asistente en *Hampton Court Palace*. ❑

BLOCKFLUTE & ELECTRONICS en el IJSBREKER
Amsterdam, 3 al 8 de julio de 1998

Joan Izquierdo, agosto 1998

Una segunda edición

Han sido necesarios diez años de espera para ver la segunda edición del festival que con el título "INTERNATIONAL WEEK OF 20th CENTURY RECORDER MUSIC", tuvo lugar en el Centro Musical "DE IJSBREKER" de Amsterdam en octubre de 1988.

"DE IJSBREKER" (el rompehielos) es un carismático local a orillas del Amstel dedicado a la música más nueva. Un acogedor y típico café hace las veces de vestíbulo a una sala con una actividad que supera los 150 conciertos anuales y que tiene la pretensión de "*mostrar la música de cámara representativa del final del siglo XX incluyendo música compuesta e improvisada, tonal y atonal, serial y aleatoria, así como minimalista y electroacústica*". (1)

El Festival de 1988 marcó profundamente el momento del instrumento y constituyó un importante punto de referencia. Se presentó con el objetivo de "*ofrecer una clara muestra de la música del siglo XX para flauta dulce, incluyendo los desarrollos más recientes y dando énfasis a los compositores e intérpretes que más se han distinguido en este terreno*", y en él se oyeron desde el trío de Hindemith hasta algún estreno. Compositores de la importancia de Britten, Stravinsky, Cage, Berio, Kagel, Bartok, Varèse, Maderna, Riley o Pärt fueron representados con obras originales o adaptaciones para el instrumento. Protagonistas de la historia reciente de nuestro instrumento como Kees Otten, Kees Boeke, Frans Brüggen, Walter van Hauwe, Conrad Steinmann o Gerhard Braun estuvieron allí. Pero ese esperanzador festival no tuvo continuidad. Hubo, cinco años después, un intento de programar una segunda edición, pero severos recortes presupuestarios por parte del gobierno holandés dieron al traste con todo. Finalmente, del 3 al 8 del pasado mes de julio, tuvo lugar la esperada segunda edición del festival del Ijsbreker, esta vez bajo el título "BLOCKFLUTE & ELECTRONICS".

Propósitos

Los organizadores de esta edición explican que el programa del festival "*se planeó con la idea de seleccionar buenas piezas y después buenos músicos, en este orden. El primer festival funcionó al revés (...) Este festival es para nuevas piezas, y para piezas que por cualquier razón tienen pocas posibilidades de ser oídas*". En efecto, apenas una cuarta parte del programa estuvo compuesto por obras anteriores a 1988 –una de ellas ya se había escuchado en la primera edición– siendo sólo tres anteriores a los años '80.

La dimensión electroacústica que anunciaba el título estuvo representada por menos de una quinta parte de las obras programadas, lo cual no parece suficiente para constituirse en título genérico. Según los organizadores, "*la electrónica juega un papel importante en muchas de las piezas. Ya en los sesenta parecía evidente que el carácter del sonido de la flauta dulce, por su parecido a la fuente sinusoidal, lo haría espléndidamente apropiado a la manipulación electrónica*". Por eso se convocaron unas sesiones de trabajo con un experto en sonido, para "*acabar con los profundos prejuicios contra la electrónica*" –¿de quién?– "*No vamos a profundizar en aterradoras altas tecnologías, estamos simplemente interesados en combinaciones inusuales de sonido que puedan generar música bonita.*" Una declaración de intenciones que da a entender que lo de la "flauta y electrónica" es para quien lo organizó más un deseo de futuro que una realidad.

Por lo que se refiere al desarrollo del instrumento como parte de conjuntos multiinstrumentales "*es el momento de desarrollar las posibilidades que ofrece la flauta de pico como instrumento de conjunto*" y, de hecho, la presencia de obras en este terreno experimentó un notable aumento respecto a la referencia anterior: aproximadamente el 45% de la música escuchada incluía instrumentos distintos a la flauta de pico respecto a alrededor de un 24% en 1988.

Finalmente también declaran que "*la música no-*

occidental muestra grandes posibilidades para la flauta dulce" algo que, en la realidad del programa, rozó en algún momento el insulto por ese peculiar sentido de lo "exótico" que a veces caracteriza a los "sí-occidentales".

Un éxito

El festival fue todo un éxito, resultando incluso ser un cierto fenómeno mediático a nivel holandés, con un excelente nivel de difusión y una gran presencia en los medios de comunicación. Las localidades se agotaron para casi la totalidad de los conciertos y el ambiente fue fantástico.

Durante los cinco días que duró (hubo un oportuno día de descanso a mitad del Festival) se oyeron casi 90 piezas a lo largo de 17 conciertos: 3 conciertos diarios ("lunchconcert" a las 12h30', concierto de mediodía a las 15h30' y concierto de tarde a las 20h30') a los que se añadieron dos "late night special" (conciertos a las 23h30'), dedicados a la ejecución de "Treppenwitz" de Gabriele Manca y a un encantador recital de Laurens Tan, genio original y único de la flauta –¡ahora sí!– dulce. Cada mañana a las 9h30' se desarrolló el taller de Sonido y Electrónica a cargo de Paul Jeukendrup, en el que se habló de manipulación del sonido, trabajo con *samplers* y sintetizadores, Midi, y edición por ordenador.

Merece mención especial el trabajo de la gente del Ijsbreker. En un evento de esta intensidad, la organización es un elemento fundamental: para los que estuvimos allí, la fluidez fue absoluta. Los técnicos de sonido y de escenario hicieron un trabajo inmejorable, realizando los cambios de escenario requeridos rápida y limpiamente (hubo hasta 8 cambios de disposición en un solo concierto y varios conciertos en los que intevinieron más de 20 músicos distintos). Una fantástica realización sonora honra a una institución que no por nada es una de las catedrales mundiales de la música contemporánea.

La impresión que uno se llevó de la música escuchada es que la nueva creación para –o con– flauta de pico se encuentra en un momento estupendo. Entre los compositores encontramos nombres muy importantes de la actualidad musical internacional muchos de los cuales tienen todavía mucho que decir; y es que aproximadamente un 40% de los programados son menores de 40 años, y entre aquellos que superan los 60 años de edad un 80% superan el "test del New Grove".

En cuanto a los intérpretes, el grueso de ellos fueron de hecho estudiantes –más de la mitad de los participantes son alumnos en activo o recién diplomados de la cátedra de van Hauwe en Amsterdam– que imprimieron al Festival un alto grado de entusiasmo y virtuosismo, haciendo gala de un extraordinario nivel que muestra el esperanzador futuro de nuestro instrumento.

El resto de los intérpretes fueron en su mayoría del entorno holandés (entre ellos los Loeki, Kees Boeke, un memorable Tosiya Suzuki o el mismo Walter van Hauwe) y la mayoría de los que no lo fueron habían estado también en la anterior edición, como por ejemplo Matthias Weilenmann –con su habitual mensaje tradicionalista–, Peter Hannan –con una de sus composiciones para flauta y electrónica que tienen como algo de "pop"– o Conrad Steinmann –con una '*traducción' musical* del mundo de la Grecia clásica basada en textos de Aischylos y en copias de *aulos* originales del siglo V A.C., interesante pero muy fuera de lugar–.

Otros, como el dúo de Robin Troman y Patrick Ruby (flauta y guitarra), ofrecieron un espectáculo lamentable –con un recital puerilmente 'escenificado', ¡para un público de colegas y de entendidos!–.

Mención aparte merece Antonio Politano, importantísimo intérprete que triunfó con su lección de buen hacer flautístico y estético.

Incomprensible –por no decir imperdonable– es el hecho que en el programa sólo constasen las biografías de los flautistas. ¡Ni una palabra del resto de los intérpretes! Ni una palabra de los compositores, de los cuales sólo se tiene por referencia el año de nacimiento y los comentarios a las obras, la mayoría de los cuales eran realmente insuficientes. Uno supone que lo más importante en un festival de estas características debiera ser la música... Este tipo de detalles hacen muy difícil no interpretar ciertos "tics" de los organizadores como un esfuerzo de capitalización de todo lo que concierne a la flauta de pico moderna, esfuerzo que de ser cierto resultaría claramente estúpido por ser ellos, de facto, el centro de muchas de las cosas importantes que han ocurrido en las últimas décadas.

El catálogo

Durante el desarrollo del Festival se presentó al público una herramienta que con toda seguridad va a resultar de gran importancia. Se trata del "CATÁLOGO DE MÚSICA DEL SIGLO XX PARA FLAUTA DE PICO". Este ambicioso proyecto, del que oíamos hablar desde 1988, aparece con la pretensión de incluir todas las composiciones escritas para el instrumento desde el año 1900.

El esfuerzo que supone poner en marcha un proyecto de esta envergadura será sin duda agradecido por todo el entorno flautístico, ya que supone poner al alcance de todo el mundo una importantísima herramienta de comunicación y consulta.

En el momento de su presentación, constaba de unas 1800 composiciones catalogadas. Se ha publicado en formato electrónico de manera que disfruta del medio de difusión más amplio disponible: las redes de Internet (2).

Conclusión

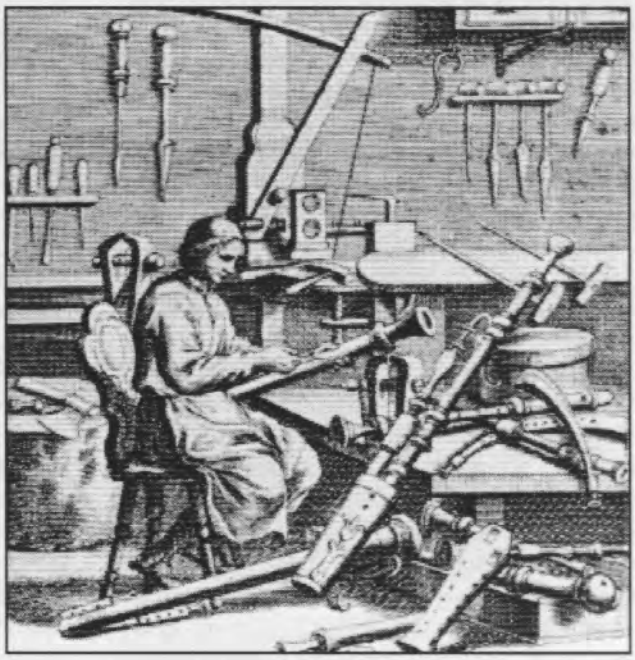
Eventos de esta naturaleza son muy importantes para la salud de nuestro instrumento; con ellos se puede mostrar al resto del mundo musical la envergadura y la calidad de la creación moderna para la flauta de pico, y que a la vez sirven de punto de encuentro y referencia para todos aquellos que están interesados en este campo. Ahora sólo nos queda confiar enque no haga falta esperar otros diez años para que la próxima edición vea la luz!❑

(1) Muziekcentrum De Ijsbreker
Weesperzijde 23. 1091 EC Amsterdam
Tel. 31 20 668 18 05 / Fax 31 20 694 66 07
http://www.ysbreker.nl
e-mail: post@ysbreker.nl
(2) http://www.blokfluit.org

FLAUTAS DE PICO
renacentistas y barrocas

Copias de:

Denner
Terton
Bressan
Bizey
Steenbergen
Stanesby Jr.
Ganassi



PAUL RICHARDSON

c/ Vaquerías, 8-E.D. 5ºD.
28007 Madrid
Tel. 91-4094726
E-mail: prichard@arrakis.es

NOTICIAS

INTERNET

La Fundación holandesa para la flauta dulce, *Stiching Blokfluit*, dirigida por Walter van Hauwe y Paul Leenhouts, ha creado un catálogo *on-line* de música contemporánea para flauta dulce. Se encuentra en http://ww.blokfluit.nl/Index.htm. Para poder acceder plenamente a él es necesario registrarse y abonar una cuota de 100 florines holandeses.

DISCOS

Agradecemos a Francisco Rosado el envío del siguiente disco:

ENSEMBLE de FLAUTAS da Escola de Música do Município de Loulé. Obras de Holborne, Telemann, Hanschke, Susato, Moderne, Bach, Dowland, Schein, Bertali, etc. Mákjête MJ CD 597. ADD, 1997

JÜDISCHES & CHINESISCHES, Neue Musik für Blockflöte. Obras de Philipp Tenta basadas en música popular de Taiwan, China, judía y bretona. Sibylle Breuer, Brigitte Burtschell-Tenta, Doris Lechner, Christoph Pichler y Philipp tenta, flautas. Extraplatte EX 353-2, 1998, 47' 39". P.O. Box 2, A-1094 Viena, Austria. Tel. 43(1)3101084; fax 43(1)3100324. E-mail: extraplatte_austria@compuserve.com.

Rodney Waterman anuncia la aparición de su disco: ***AGUA E VINHO,*** Música brasileña contemporánea de estilo jazz/folk (Egberto Gismonti y Hermeto Pascoal), música original para flauta, arreglos de melodías populares catalanas y un Diego Ortiz. Rodney Waterman, flauta dulce y Doug de Vries, guitarra. Pedidos a Orpheus Music: http://www.iinet.net.au/~nickl/orpheus/recordings.html#Rodney, o Rodney Waterman & Doug De Vries, P.O. Box 724. Eltham VIC 3095. Australia. Tel/fax: 61 3 9439 5264

CONCURSOS

El *Haifa Music Center*, dirigido por Mrs. Ada Peleg, anuncia su **Primer concurso internacional de flauta dulce.** El Concurso está diseñado para encontrar un flautista que pueda crear un diálogo entre sí mismo y su instrumento, y tendrá lugar en Haifa, una preciosa ciudad portuaria al norte de Israel, situada en los montes Carmel, también llamados «la montaña siempre verde».

Fechas: 24.5.1999 - 30.5.1999

Concursantes: flautistas de cualquier nacionalidad de entre 15 y 28 años el 1.6.1999

Jurado: Dan Laurin (Suecia), Michael Melzer (Israel), Drora Bruck (Israel), Ada Peleg (Israel) y Avishay Ya'ar (Israel)

Premios: El ganador recibirá $1000 en metálico, NIS 3000 para la compra de flautas Mollenhauer, un concierto de solista con una orquesta de Israel, recitales en prestigiosos programas y grabaciones de radio

Repertorio:

1ª fase -por *audio-cassette*-: Van Eyck, cualquier solo elegido por el concursante. Telemann, cualquier Fantasía elegida por el concursante.

2ª fase (hasta 20 concursantes): Elegir una obra de cada una de las siguientes listas:

a. D. Castello, *Sonata nº1* o *Sonata nº2*

b. G.F. Handel, *Sonata en Do M.* (Op. 1) o *Sonata en Re m.* (Fitzwilliam)

c. Hottetterre, un *Prelude* y un *Trait* elegidos por el concursante.

d. Avishay Ya'ar, una pieza nueva encargada para el concurso

Semi-final (8-10 concursantes): El concursante interpretará una selección de música de no más de 15 min. de su propia elección. Esta selección de obras deberá ser enviada junto con la inscripción.

Final (5 concursantes): A cada finalista se le asignará por sorteo un concierto de entre los siguientes:

G. Sammartini, *Concierto para soprano en Fa M.*

G. Ph. Telemann, *Concierto para alto en Do M.*

A. Vivaldi , *Concierto en Do M. RV 443*

A. Vivaldi, *Concierto en Do M. RV 444*

A. Cooke, *Concierto para flauta dulce y cuerdas.*

No está permitido el uso de fotocopias. Es responsabilidad de cada concursante suministrar al jurado copias de la música interpretada.

Proceso:

Al enviar la hoja de inscripción (que será publicada en breve en la página oficial del concurso y en panfletos que se enviarán previa solicitud) y $55 como tasa, cada concursante recibirá un código que deberá colocar en su *cassette*, de la que deberá enviar dos copias, una a Israel y otra a Suecia. Cuando estén los resultados, una lista de códigos será enviada a cada concursante, y publicada en la página. Los concursantes cuyos códigos hayan sido elegidos serán contactados para organizar las siguientes fases, que tendrán lugar en Haifa en mayo.

Fechas límite:

15.1.1999 -inscripción

15.2.1999 -recepción de las *cassettes*

15.3.1999 -publicación de los nombres de los concursantes invitados a ir a Israel.

24.5.1999 -apertura oficial del concurso; concierto por Dan Laurin, Drora Bruck y amigos.
25.5.1999 -2ª fase, todo el día
27.5.1999 -por la tarde, 3ª fase
29.5.1999 -final.
Durante la semana del concurso, se celebrará un festival de música en Haifa. *Masterclass* de Dan Laurin, Drora Bruck también dará una *masterclass* y un curso sobre la interpretación de la música de G.F. Handel, Michael Melzer dará clases de música étnica, y habrá un concierto de música contemporánea israelí para flauta dulce y una conferencia sobre métodos de enseñanza. Todo será en inglés
The Haifa Music Center. E-mail: dro@actcom.co.il; http://www.actcom.co.il/~dro.

Moeck/SRP Solo Recorder Playing Competition 1999. La inscripción en este Concurso para solistas de flauta dulce está abierta a intérpretes de cualquier nacionalidad que tengan menos de 30 años el 1 de diciembre de 1998. Los participantes deben enviar antes del 31 de enero (junto con el boletín de inscripción y la tasa de £25) una cinta con una grabación de no menos de 30 min., mostrando diferentes facetas de la flauta y su repertorio. Antes del 31 de mayo, se dará a conocer la lista de finalistas seleccionados a partir de las grabaciones, y estos serán invitados a tocar ante el jurado y el público durante la *London International Exhibition of Early Music*, en septiembre de 1999 en Londres. Los concursantes deberán enviar su programa final antes del 30 de junio, y proveerse de sus propios acompañantes (para los recitales se podrán utilizar un piano y un clave a 440 y 415 Hz.), que también deberán estar disponibles para los conciertos en el caso de que el concursante gane el premio.
Los premios son: £500 y un recital en el Wigmore Hall (durante el año 2000), y otros recitales y premios en metálico.
Para más información, ponerse en contacto con Mrs P.E. Davies F.T.C.L., G.T.C.L. Competition Administrator. Moeck/SRP Solo Recorder Playing Competition. 20, The Coppice, Impington. Cambridge CB4 4PP. Reino Unido. Tel. +44 (0) 1223 234 791; e-mail: chairman@srp.org.uk

PARTITURAS

Hemos recibido las siguientes novedades editoriales:

Editorial Moeck (Postfach 3131, D-29231 Celle)

Autenrieth, Ronald J.; *Fünf Kanons* para dos flautas (ST). Moeck Nr. ZfS 707. 7 pp.

Bäss, Bettina; *Dessert II* para flauta (S), oboe y piano. Moeck Nr. 1581. Partitura 7 pp. y dos particellas.

Bäss, Bettina; *Kabouters* para flauta (S), violín y piano. Moeck Nr. 1579. Partitura 11 pp. y dos particellas.

Bäss, Bettina; *Zaunza I* para cuarteto de flautas (SATB). Moeck Nr. 1580. Partitura 2 pp. (cuatro copias).

Laburda, JiÍí; *Ferien auf dem Lande* para cuatro flautas (SSAA). Moeck ZfS 708/709. 10 pp.

Thomas, Stefan; *Inherent Patterns* para cuatro flautas (TTTT). Moeck Nr. 1583. Partitura 18 pp. y cuatro particellas.

Uccelini, Marco; *Zwei Sonaten* para dos flautas soprano y b.c. Moeck Nr. 1137. Partitura 25 pp. y tres particellas.

Weinachtslieder para dos flautas (SS/SA) y guitarra ad. lib. Ed. Johannes Weber. Moeck Nr. 2083. 25 pp.

Editorial Doblinger (Postfach 1661, D-38286 Wolfenbüttel)

Fortin, Viktor; *Appalachische Sonate* para flauta (A) y piano. Doblinger 05 079. Partitura 20 pp. y particella.

Fortin, Viktor; *Hafer-Quartett* para cuarteto de flautas (SATB). Doblinger 04 472. Partitura 16 pp. y cuatro particellas.

La editorial *Loux Music Publishing Company* nos informa de que está disponible una amplia selección de música de Navidad (de Loux y Dovenhouse) para violas *da gamba*, flautas dulces, cuerda y otros instrumentos, tanto a solo como en *ensemble*. Su agente en Europa es The Early Music Centre, Ambachtsweg 42, 1271 AM Huizen, Holanda.

CURSOS

Seminario de Música Antigua. La Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid seguirá organizando durante este curso estos seminarios de música antigua en el Conservatorio "Padre Antonio Soler" de San Lorenzo de El Escorial. Hay previstos tres encuentros en las siguientes fechas: 29, 30 y 31 de enero; 5, 6 y 7 de marzo y 7, 8 y 9 de mayo. Se impartirán las siguientes asignaturas: violín barroco, flauta dulce, flauta travesera barroca, viola *da gamba*, violonchelo barroco, clave y bajo continuo, instrumentos antiguos de cuerda pulsada y música de cámara. Los profesores de flauta dulce serán Guillermo Peñalver (que impartirá también flauta travesera barroca) y Fernando Paz; habrá también clases de *consort*.
Las tasas son las siguientes:
Activos: 3 encuentros, 1 asignatura: 20.000 pts.; por cada asignatura extra: 5.000 pts.
1 encuentro, 1 asignatura: 10.000 pts.; por cada asignatura extra: 2.000 pts.
Oyentes: 3 encuentros: 12.500 pts.; 1 encuentro: 5.000 pts.
El plazo de inscripción finaliza el 10 de diciembre. Se hará una selección previa a la matrícula por currículum.
Información: Conservatorio "Padre Antonio Soler", c/ Floridablanca, 3. 28200 San Lorenzo de El Escorial (Madrid). Tels. 91-8903611 y 91-3692716, fax 91-8905994.

CONCIERTOS

6 de octubre, Aula Magna de la Escuela de Música Victòria dels Àngels del Centre Cultural de Sant Cugat, 20:30 h., Joan Izquierdo, flautas dulces y Pilar Subirà, percusión, obras de Stockhausen, Varela, Jolivet, Davies, Straesser y Nuix.

9 de octubre, Museo Catedralicio, Pamplona. Ernesto Schmied, flautas dulces y Charo Indart, clave. Obras del siglo XVI.

15 de octubre, Ávila, 20 h. CAPILLA FELIPE II REX HISPANIAE: Fernando Paz y Ernesto Schmied, flautas dulces.

18 de octubre, Museu de la Música de Barcelona, 11: 30 h. Joan Izquierdo, flauta dulce. Concierto «a la carta» sobre la flauta de pico medieval.

20 de octubre, Soria, 20 h. Ibid. 15 de octubre.

24 de octubre, Mañeru (Navarra). Ernesto Schmied, flauta dulce; ORQUESTA DE CÁMARA AMALUR. Concierto para flauta dulce y orquesta de C. Etxeberria.

25 de octubre, Vic. Joan Izquierdo, flautas dulces; Jordi Argelaga, flautas dulces y oboe barroco; C. Hernández, viola *da gamba*; M. Hernández, clave. Obras de Falconiero, Castello, Uccellini, Fontana, van Eyck, Merula, Telemann, Shickhardt y Vivaldi.

26 de octubre, Facultad de Filosofía, Cádiz, 20 h. GRUPO SCANDICUS: José Ramón Hernández Bellido, flauta dulce; S. Martín, flauta travesera barroca; S. Hernández, oboe; J. Hernández, clave; M. Pérez, cello.

28 de octubre, Toledo, 20 h. Ibid. 15 de octubre.

30 de octubre, Zaragoza, 20 h. Ibid. 15 de octubre.

31 de octubre, Pamplona, 20 h. Ibid. 15 de octubre.

1 de noviembre, Alcázar de los Reyes Cristianos, Córdoba, 20 h. POEMA HARMONICO: Guillermo Peñalver, flauta dulce; V. Rico, viola de gamba; J.C. Rivera, vihuela.

6 de noviembre, Córdoba. GRUPO CINCO SIGLOS: Antonio Torralba, flautas dulces. *Albores de la música instrumental europea.*

15 de noviembre, Barcelona. GRUPO CINCO SIGLOS: Antonio Torralba, flautas dulces. *Tríptico Medieval.*

15 de noviembre. Ibid. 18 de octubre.

21 de noviembre, Ateneu Popular de Ponent, Lleida, TRIO SUBTILIOR: Janne Eriksson, Joan Izquierdo y Anna Margules, flautas dulces. Obras de Galiot, Cordier, Henry VIII, Cornish, Tye, Quantz, Britten y Kondo.

21 de noviembre, Casa de la Cultura, San Lorenzo de El Escorial (Madrid), 12 h. Fernando Paz, flauta dulce; J. Sánchez, laúd; J. M. Hernández, violonchelo; M. del Barco Díaz, clave. *Música italiana.*

27 de noviembre, Auditorio de Cuenca, 20:15 h. AFFETTI MVSICALI: Sara Parés, flauta dulce; M. Lladó, mezzo-soprano; J. Comellas, viola *da gamba;* A. Fernández, laúd y vihuela; C. Budó, clave. *Música en la época de Felipe II.*

5 de diciembre, Álora. GRUPO CINCO SIGLOS: Antonio Torralba, flautas dulces. *Músicas de la España Mudéjar.*

6 de diciembre, Alcázar de los Reyes Cristianos, Córdoba. AMARANTHUS: Bárbara Sela, flauta dulce, Y. Vigil, soprano, A. Barrales, viola *da gamba*, A. Casal, clave. Obras de Scarlatti, Corelli, Vivaldi, Bach y Telemann.

7 de diciembre, Úbeda (Jaén), 20 h. Ibid. 15 de octubre.

11 de diciembre, Benidorm. Ibid. 5 de diciembre.

12 de diciembre, Murcia. Ibid. 5 de diciembre.

15 de diciembre, Capilla del Museo Municipal, Madrid, 19:30 h. Pedro Bonet, flautas dulces. *La imitación de la naturaleza (I), El ruyseñor inglés*: música descriptiva del repertorio para flauta sola Obras de Van Eyck, Boismortier, Hill, Vivaldi-Rosseau, Linde.

18 de diciembre, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 21:30 h. Concierto de Homenaje a Jep Nuix (varios interpretes) Joan Izquierdo y Pilar Subirà interpretaran «Percuflú».

20 de diciembre, Auditorio del Hospital de Santiago, Úbeda (Jaén). Ibid. 1 de noviembre.

20 de diciembre, Museu de la Música de Barcelona, 11:30 h. Joan Izquierdo, flauta dulce. Concierto «a la carta» sobre la flauta de pico renacentista.

22 de diciembre, Capilla del Museo Municipal, Madrid, 19:30 h. Grupo de música barroca LA FOLÍA: Pedro Bonet, flautas dulces y dirección. *La imitación de la naturaleza (II), Il Pastor Fido*: música barroca de inspiración pastoril. Obras de Lavigne, Rameau, Haendel, Couperin, Boismortier, Caix d'Hervelois, Vivaldi-N. Chédeville.

17 de enero. Ibid. 20 de diciembre.

Estreno del Concierto para flauta dulce y orquesta de RICARDO LORENZ

El flautista Aldo Abreu acompañado por la Billings Symphony, bajo la dirección de Uri Barnea, estrenará el 7 de noviembre en Billings, Montana, este concierto. Esta es la descripción de la obra, según el propio Aldo Abreu.

El concierto consta de tres movimientos:

I: Caprichoso como Botero

II: (sin título)

III: Huayno

'Caprichoso como Botero', escrito para flauta soprano, explora la fusión de lo antiguo y lo nuevo. El título se refiere al pintor expresionista colombiano, Fernando Botero. Este movimiento está inspirado en elementos de la música antigua tradicional, como en canto y el bajo continuo; pero las ideas antiguas han sido fundidas en un sonido contemporáneo, produciendo nuevas imágenes y expresión. El concierto comienza en el antiguo lenguaje del canto gregoriano; el carácter es solemne, la atmósfera, espiritual. Gradualmente, la flauta se va liberando, volando caprichosamente más y más lejos, conduciendo a la orquesta a través de un valiente y nuevo mundo de armonías y texturas, que culmina en la cadencia para flauta sola. Tras la cadencia, la flauta y la orquesta vuelven al estilo antiguo, terminando con el mismo canto con el que empezó el movimiento.

El segundo movimiento de este concierto, escrito para flauta tenor, contrasta enormemente con el primero, tanto en sonido como en inspiración. Mientras 'Caprichoso como Botero' se inspira en las tradiciones de la música europea, este movimiento evoca las ideas melódicas y el carácter enigmático del shakuhachi japonés, de la flauta india y la quena peruana. La espiritual flauta dulce se convierte en la antigua voz de muchas culturas

Huayno es a la vez un tipo de danza y una forma de improvisación en la flauta de pan peruana. Para recrear el sonido de las flautas de pan, durante las secciones de tipo coral se tocan dos flautas simultáneamente (alto y tenor). Para los solos se utiliza únicamente la flauta alto. El Huayno es una de esas formas atemporales, que ha prosperado tanto en música folk como en música popular, y que es continuamente reinventada a través de la ejecución contemporánea.

RESEÑAS Y CRÍTICAS

REVISTAS

Butlletí de BLOC, nº 12, febrero de 1998

Agradecemos a la asociación BLOC el envío de su último boletín. A pesar de no ser muy exitoso en su presentación, debido principalmente a una pobre impresión, el contenido es muy recomendable.

Dos artículos han sido publicados en nuestra Revista (la entrevista con Zahnhausen, que nos cedieron amablemente, y un artículo de J. Izquierdo sobre la flauta tenor armónica), y, como ya dijimos en su momento, nos alegramos de esta colaboración y deseamos que continúe.

Encontramos también la transcripción de una animada conversación con Frans Bruggen e interesantes reseñas de partituras. Resulta llamativo y admirable comprobar que la biblioteca de la asociación contiene ya unas 200 obras. ¡Esperamos que sus socios sepan aprovecharla!

The Recorder Education Journal, Vol. 3, 1996. Editor, Dr. David Lasocki, 48 pp.

Por fin ve la luz este tercer volumen de la publicación oficial de la ERTA y la ARTA . Con dos años de retraso nos llega una recopilación de artículos de variada temática, aunque en su mayoría referida a aspectos pedagógicos, a saber:

- Mary Goetze, «La iniciación a la flauta dulce en el aula».
- Dinie Goedhart, «*Flauto Nuovo*, una escuela privada de flauta dulce en Holanda».
- Tsaichi Cher Cahn & Brad Adrien, «La flauta dulce en Taiwan: vida educativa y profesional».
- Henriette Haak & Leni van Lopik, «*Playing Together* [tocando juntos]: desarrollo de un método».
- Clara Legêne, «Cómo organizar un cursillo».
- Lee McRae, «Cursillo de descubrimiento musical: una aventura isabelina».
- Maarten Helder, «La Tenor Armónica».
- Ross Winters, «El legado Dolmetsch».
- David Lasocki, «Música original para flauta dulce de Händel: bibliografía».
- Garardo Dirié, «Listado preliminar de música latinoamericana para flauta dulce».

The Recorder Magazine, Vol. 18, nº 2, junio 1997. Editor, Andrew Mayes. 44 pp.

De nuevo volvemos al tema de las maderas, ¿afectan al sonido de un instrumento? Alec Loretto, constructor de flautas, se basa en las posibilidades de acabado de las maderas, y con ello su efecto sobre las turbulencias del aire, para demostrar la importancia del tipo de madera en una flauta dulce.

Brian Bonsor nos cuenta los 50 años de historia del *Recorder in Education Summer School*, cursillo pionero y en el que estuvieron involucrados muchos personajes importantes para la historia de nuestro instrumento: W. Bergmann, C. Dolmetsch, E. Hunt, T. Dart, F. Dinn, y otros muchos compositores, estudiosos e intérpretes.

Las flautistas de PASSACAGLIA, entrevistadas en el último número de la revista, le «devuelven la jugada» al editor, Andrew Mayes, y le hacen una breve entrevista en la que narra sus comienzos con la flauta y sus objetivos con la revista.

American Recorder, Vol. XXXIX, nº 2 y 3, marzo y mayo 1998. Editor, Benjamin S. Dunham. 40 pp. / 36 pp.

En el número de marzo aparece un nuevo artículo de la serie que dedica David Lasocki a reseñar las publicaciones y artículos referidas a la flauta de pico que han aparecido cada año, en esta ocasión dedicado al año 1996. Tenemos intención, en futuros números de la Revista, de traducir estos importantes trabajos de Lasocki, que se caracterizan por su enorme amplitud y precisión.

Junto con un listado de cursillos de verano, aparece un curioso artículo dedicado a la memoria del recientemente fallecido Gerald Burakoff, maestro que dedicó mucho esfuerzo a la correcta utilización de la flauta dulce en los colegios en Estado Unidos.

Los dos artículos más extensos del número de mayo están dedicados a dos aspectos de la educación y la práctica del instrumento: uno se centra en los principios educativos afectivos necesarios para tener éxito en la enseñanza de la flauta dulce, y en el otro la bailarina Sara Blake ofrece unos consejos para desarrollar una buena presencia escénica.

En ambas revistas encontramos los bre-

ves artículos de Frances Blaker dedicados a aspectos técnicos en esta ocasión (trinos y flauta bajo), además de muchas interesantes reseñas y críticas.

TIBIA, Vol. XXIII/2 y 3, 1998. Editor, Dr. Hermann Moeck. 84 pp. / 88 pp.

La revista alemana publica la traducción del artículo referido a 1995 de la serie de Lasocki citada anteriormente.

En el nº 2, Winfried Michel y Peter Thalheimer dedican sendos artículos a analizar las diferentes posibilidades de interpretación de la indicación *per flautino* que aparece en los conciertos de Vivaldi. Durante décadas se ha especulado sobre a qué instrumento están dedicados los tres conciertos escritos para este instrumento. Michel asegura que deben interpretarse con una flauta soprano en Do, transportados una cuarta baja; Thalheimer se decanta por la utilización del *flageolet* en Sol.

Parece que todos los editores de revistas dedicadas a la flauta se han puesto de acuerdo para publicar esta temporada artículos sobre Internet. Tibia es la que en esta ocasión ofrece una introducción a las ofertas de Internet en el campo de los instrumentos de viento antiguos. También este año han proliferado las entrevistas al compositor alemán Markus Zahnhausen, de las que Tibia ofrece una en su nº 3.

En las páginas amarillas dedicadas a aspectos interpretativos o de análisis, Matthias Maute enumera una serie de aspectos básicos para la improvisación sobre un *Ground*, y Winifred Michel analiza brevemente la obra para flauta dulce de Lothar Lämmer.

Windkanal, 1 y 2/98, Editor, Conrad Mollenhauer GmbH, 26 pp. / 30 pp.

Esta revista de reciente aparición y editada por la firma Mollenhauer, busca llegar a un público amplio. Por ello, sus artículos, a diferencia de la otra revista alemana que reseñamos, huyen de los aspectos musicológicos y se centran más en la actualidad del instrumento: entrevistas con constructores e intérpretes, reseñas de cursillos y conciertos, nuevos instrumento y repertorio. En cada número aparecen muchos y breves artículos y llama la atención la profusión de fotografías y otros gráficos.

Entre los aparecidos en estos dos números, yo destacaría las entrevistas con Stephan Blezinger y con Johannes Fischer; un artículo de Nikolaj Tasarov sobre la «nueva música» para flauta dulce que él interpreta –de Mozart–, al que se une un artículo de Gerhard Braun sobre las flautas que Tasarov utiliza para interpretar esta música: la tenor armónica de Helder y la alto «moderna» diseñada por el propio Tasarov y Paetzold; y, cómo no, una breve incursión por Internet... –BÁRBARA SELA ANDRÉS

CONCIERTOS

TRIPLA CONCORDIA: Lorenzo Cavasanti y Giulio Capocaccia, flautas dulces; C. Boersma, violonchelo; S. Ciomei, clave. «*Le Soleil et la Lune*» (Obras de Hotteterre, De la Barre, Marais, Couperin y Dornel). Daroca, Iglesia de San Miguel, 8 de agosto de 1998.

Si por alguna cosa cuajó entre el público la música que nos ofreció TRIPLA CONCORDIA, fue por su claridad y estilo impecable.

Aunque somos muchos los que desearíamos que fuera ése el nivel normal a exigir en un concierto de flauta de pico, la verdad es que «extraordinario» era el calificativo más empleado entre el público (extraordinario para ser flautas de pico, claro). A lo largo de un denso programa dedicado al barroco francés, TRIPLA CONCORDIA supo transmitir un sonido muy conjuntado, lleno de sutilezas y contrastes propios del estilo.

Los dos flautistas demostraron un técnica excelente y muy pareja, aunque G. Capocaccia solía tirar del grupo con frecuencia, sobre todo en la Suite en trío de Marais, donde L. Cavasanti quedó en segundo plano con el *traverso*.

La parte del continuo estuvo un poco austera, a ratos impasible. Si bien el clavicembalista estaba muy conectado con los afectos expresados por las flautas, la línea del bajo (C. Boersma) nunca adquiría protagonismo.

Música sin riesgos (a veces casi «profiláctica»), pero ejecutada con una técnica y estilo depurados, es la que se escuchó en el concierto de TRIPLA CONCORDIA dentro del Curso de Daroca. No deja de ser curiosa la programación de un concierto como éste, dedicado casi exclusivamente a obras para flauta de pico, en un cursillo cuya política es de rechazo total hacia nuestro instrumento. –CARLES CRISTÓBAL FERRÁN

PARTITURAS

Sigr. Garzaroli, *Due Suonate da Camera a Flauto e Basso* para flauta alto y guitarra. Ed. Doblinger GKM 204

La editorial austríaca Doblinger publicó, en 1996, con el título arriba mencionado, dos sonatas de un compositor italiano de la primera mitad del siglo XVIII de nombre Garzaroli, de quien se sabe muy poco: fue oboe en la orquesta de la corte imperial de Viena, de 1732 a 1759.

Estas piezas, originales para flauta alto en Fa («flauto»), forman parte de un conjunto de seis sonatas para flauta y bajo continuo, contenidas en un manuscrito existente en la Biblioteca Nacional de Austria, y se editan por primera vez.

Se integrarían, probablemente, en el repertorio interpretado en la corte austríaca en los años 30 o 40 del siglo XVIII.

La *Sonata Terza* está compuesta en tres movimientos, en el tono central de Sol menor: 1. Preludio, adagio; 2. Allemanda; 3. Minuetto. La *Sonata Quarta* integra cuatro movimientos en el tono central de Re menor: 1. Preludio, vivace presto; 2. Sarabanda adagio ma non tanto (curiosamente en compás cuaternario -más bien parece una allemanda-); 3. Menuetto; 4. Giga.

Ambas sonatas presentan movimientos cortos influenciados por las danzas barrocas, con dos secciones distintas, excepto el preludio de la *Sonata Terza* y la sarabanda de la *Sonata Quarta*, que conducen sin interrupción a los movimientos siguientes. En cuanto al grado de dificultad de la flauta, estas agradables piezas se sitúan, a mi parecer, al nivel de 4º o 5º grado. Es interesante reseñar que la *Sonata Quarta* fue tocada en público en el *Conservatório Regional do Algarve*, en Faro, en junio de este año (1998).

La transcripción para guitarra del bajo continuo de estas piezas parece funcional y se equilibra bien con la parte de flauta.

Una ejecución adecuada de los ornamentos, principalmente en los movimientos lentos y las repeticiones de las secciones de las danzas instrumentales, contribuirá, sin duda, a una interpretación eficaz de este repertorio. En esta edición, la casa Doblinger, además de la partitura que contiene las partes de flauta, guitarra y bajo, suministra tres cuadernos más: dos con la parte de flauta y la del bajo cifrado, para una posible realización con acompañamiento de instrumento de tecla (clave, órgano), y otro que contiene únicamente la parte de flauta y la transcripción para guitarra.
–FRANCISCO ROSADO

Philipp Tenta, *Der Wassertrager und drei weitere Stücke* para trio de flautas (S, S, A). Ed. Moeck Zfs 700

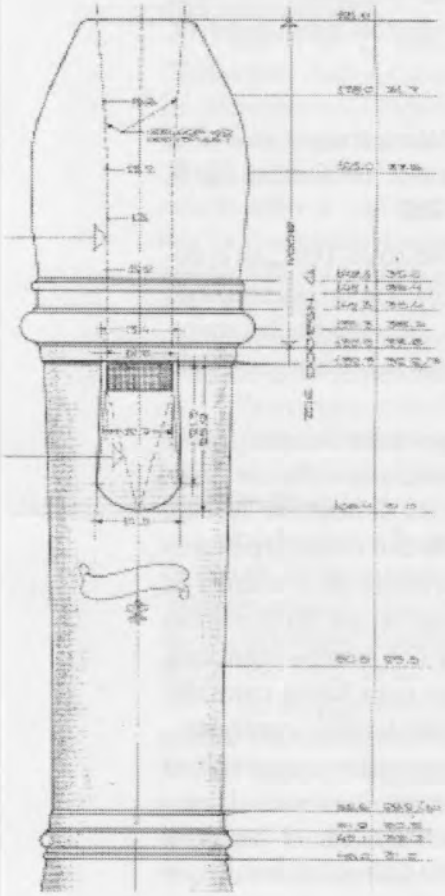
La firma Moeck editó en 1997, en la colección *Zeitschrift für Spielmusik*, un conjunto de cuatro piezas en trío para dos flautas soprano y una contralto, obras del compositor y pedagogo Philipp Tenta.

Tanto «El transportador de agua» como las otras tres piezas fueron inspiradas en melodías tradicionales chinas y de la isla de Taiwán, y revelan abundancia de intervalos armónicos de 4ª y 5ª, tan característicos de la música de estas regiones. Es frecuente que las dos voces superiores se muevan con ritmos idénticos, mientras que las partes para flauta contralto presentan mayor independencia y contraste.

Estos tríos, que se pueden interpretar en forma de suite, forman una alternancia de momentos musicales diversificados: al principio de cada pieza el autor coloca una expresión que nos da la idea del estado de espíritu / movimiento a tener cuenta para la interpretación: «El transportador de agua» (triste) ; «En burro, camino del mercado» (tranquilo); «La fiesta de las linternas» (alternancia entre andante y allegro); «Mirad las linternas» (giocoso). Algunas posiciones alternativas facilitarán la afinación de las notas largas con intervalos armónicos de 5ª, sobre todo en la primera pieza.

Constituyendo un añadido interesante a la literatura fácil para trío de flautas, estas atractivas piezas, se sitúan, en términos de dificultad, a un nivel de 2º/3º grado. Tesituras: flauta soprano 1 (Re'' a Si'''); flauta soprano 2 (Do'' a Fa'''); flauta contralto (Fa' a Re''').
–FRANCISCO ROSADO

Guido M. KLEMISCH
ZWOLLE/ BERLIN
1973 - 1998



Perosa (ca. 1730,Wien ?)	*SOPRANINO RECORDER in f''* a'415Hz/ a'440Hz
Jean Jaques RIPPERT (ca. 1700,Paris)	*ALTO RECORDER in f'* a'440Hz/ a'465Hz
Thomas STANESBY sen. (1668-1734, London)	*ALTO RECORDER in f'* a'405/a'415Hz
Charles BIZEY (1685-1752, Paris)	*ALTO RECORDER in f'* a'392Hz
Pierre Jaillard BRESSAN (1683-1731, London	*ALTO RECORDER in f'* a'405/415 Hz
Pierre Jaillard BRESSAN	*VOICE-FLUTE in d'* a'=415 Hz
JUBILEUM-MODEL * Design G.M.Klemisch	*SOPRANO RECORDER in c''* a'415Hz/a'440Hz *ALTO RECORDER in f'* a'415Hz/a'440Hz
Pierre Jaillard BRESSAN	*FOURTH-FLUTE in b''* a'405Hz/a'415Hz
DEBEY (18th c., flemish?)	*ALTO RECORDER in f'* a'415Hz
Johann Christoph DENNER (1655-1707, Nürnberg)	*SOPRANO RECORDER c''*("HANDFLUIT") a'465Hz/ a'440Hz/ a'415Hz
Johann SCHELL	*TENOR RECORDER in c'* a'415Hz (1655-1732, Nürnberg)

Deliverable 1998

Other Instruments on Request

* SPECIAL PRICES

ENKSTRAAT 33 NL-8012 VM ZWOLLE TEL & FAX:++38-4218933

also:

FRITHJOFTR. 71 D-13089 BERLIN

DISCOS

G.PH. TELEMANN, SONATAS Y TRÍOS (Sonatas en Do M. TWV 41:C5, en Fa m. TWV 41:f1, en Re m. TWV 41:d2, en Do M. TWV 41:C2 ; Tríos en La M. TWV 42:A1 y Si*b* M. TWV 42:B4) / **J. S. BACH** (Triosonatas BWV 525, 526 y 529 y Suite BWV 997). TRIPLA CONCORDIA: Lorenzo Cavasanti (flauta dulce y *traverso*), Caroline Boersma (violonchelo), Sergio Ciomei (clave y órgano), Mario Martinolli (clave). CANTUS-THE MIRROR COLLECTION C9701/02, 2 CD's, 1998 (Obras de Bach previamente disponibles en Nuova Era 7234, 1996), 50'y 51' 45", DDD

The Mirror Collection es el nombre elegido para la nueva serie que nos ofrece el sello español CANTUS, creada para ofrecer en un solo álbum dos compactos que presenten aspectos complementarios, e incluso opuestos, de la música antigua y barroca. Esta pretensión se extiende, casi como en el Ars Subtilior, hasta aspectos subliminales y casi insospechables como la presentación de los dos discos, cada uno de los cuales ofrece la mitad de la imagen de la portada, en posiciones simétricas. La primera materialización de esta idea, de clara intención pedagógica, ha sido un doble CD dedicado a la contraposición de los estilos de la música de cámara para flauta de Bach y de Telemann, tan similares... ¡y al mismo tiempo, tan diferentes! Es por esto por lo que la soberbia idea de ofrecerlos juntos, pero no revueltos (un CD completo para cada compositor) resulta tan brillante, y sirve como excusa perfecta para una más profunda reflexión musicológica. Si desde el punto de vista del melómano la propuesta resulta atractiva, lo es mucho más para el flautista: la dicotomía Bach-Telemann se ofrece aquí en todo su esplendor. Bach y Telemann en estado puro, dos genios enfrentados a las dificultades propias del género camerístico; cada uno de ellos encuentra soluciones distintas a problemas similares. Telemann era un músico autodidacta, del que Haendel dijo que podría escribir un motete a ocho voces en menos tiempo del que los demás emplearían en escribir una carta. La música fluía de él con una facilidad natural: "Hacer música no debe suponer ningún esfuerzo", decía. No sé lo que pensaréis los que habéis interpretado alguna vez alguna obra de Telemann... Consiguió un perfecto equilibrio entre sus fines puramente comerciales (recordemos que vendía su música por fascículos, dividiendo las sonatas en movimientos que iban apareciendo en sucesivas entregas, lo que obligaba a la adquisición de varios cuadernillos para conseguir la obra completa) y la difusión entre la burguesía diletante de un estilo camerístico de resultados realmente hermosos, que suena en ocasiones más complicado de lo que verdaderamente es, como en las obras de *Der Getreue Music-Meister*. En los *Essercizii Musici* muestra su faceta más profesional, con obras considerablemente más difíciles. Para Telemann prevalecen el placer y la belleza, pero no se trata de una belleza vacía sino plena, cautivadora, que conquista el espíritu y arrebata los sentidos desde lo más profundo del ser. Por el contrario, para Bach imperan la armonía y el contrapunto como máxima expresión de la glorificación al Creador. "La música", decía, "es una armonía agradable para honrar a Dios y un placer permitido para el alma". Esto se aplica no sólo a composiciones de la magnitud de *La Pasión según San Mateo*, sino también a su obra camerística. Bach siempre me ha parecido el único ser capaz de convertir a los ateos en creyentes, ya sean luteranos o no. Ambos, Bach y Telemann, consiguieron además una síntesis personal de las peculiaridades nacionalistas de todos los estilos imperantes en Europa.

Entre las obras ofrecidas podemos destacar la sonata TWV 41:d4, un auténtico despliegue de las posibilidades dinámicas de la flauta dulce, en la que se ofrece una excelente oportunidad para el lucimiento de los intérpretes en el último movimiento. La TWV 41:f1, inicialmente concebida para fagot, es interpretada aquí con flauta dulce. Los dos tríos TWV 42:A1 y TWV 42:B4 emplean un prototipo del posteriormente denominado "bajo de Alberti". El elenco instrumental requerido se compone de un instrumento melódico –aquí, la flauta– un clave y bajo continuo. Junto a la parte solista del clave aparece un *basso figurato* para un instrumento melódico –violonchelo– y para otro instrumento que pueda producir acordes (un segundo cla-

ve). Todo el disco esta impregnado de la sutil melancolía tan característica de la música de Telemann, y la manufactura de sus tríos nos lleva, irremediablemente, a las sonatas en trío de Bach del segundo disco. Llegados a este punto, tenemos la sensación de contemplar la linterna de abanico de una catedral desde el suelo; el espectáculo que nuestro arrobado espíritu contempla no parece música, sino arquitectura. La interpretación de estas sonatas en trío en su versión camerística en lugar de la tradicional con órgano nos permite vislumbrar una mayor transparencia en la línea melódica. La BWV 525 se interpreta con *traverso* y clave, y la BWV 526 con *traverso* y órgano, combinación sumamente seductora. La 529 es un auténtico diálogo entre el clave y la flauta dulce. La versión de la Suite BWV 997, inicialmente para laúd, interpretada aquí con flauta y clave, esta apoyada por sólidos motivos –en manera alguna improvisados– que se ofrecen en las notas del compacto.

La fascinación de este álbum no reside tan sólo en la meticulosa selección de las obras, o en sus cuidadas interpretaciones. El aspecto económico, aunque no es el más importante, también debe de ser tenido en cuenta: los dos compactos cuestan lo que uno de serie cara, ofreciendo así una interesante competencia, esta vez en el campo de la música antigua, a otras series tipo "dos al precio de uno" procedentes de otras compañías. Pero eso no es todo; una de las características del sello CANTUS es la esmerada presentación de sus libretos, cuyos interesantes textos se ofrecen en cinco idiomas (español, italiano, inglés, francés y alemán). No por el hecho de ser éste disco de serie media sufre un trato inferior. No se puede pedir más: detalles de los instrumentos utilizados, precisando en qué obra es utilizado cada uno de ellos; notas sobre las obras ofrecidas y aspectos biográficos del compositor en el momento en el que las compuso; descripción pormenorizada (una por una) del esquema de las obras grabadas en el álbum, con particularidades de interés musical... Las fotografías y grabados son la guarnición que completa este plato exquisito, apto para los paladares de los *gourmets* musicológicos más exigentes. Este tipo de detalles, a los que José Carlos Cabello, uno de los productores y consejero artístico de la serie, nos tiene acostumbrados, no son, ni por asomo, típicos del resto del panorama discográfico internacional. Lejos de intereses meramente lucrativos, se percibe una delicadeza especial de la que solo es capaz aquél o aquéllos que aún aman la música antigua con el corazón puro. –BELÉN GALLEGO PUYOL

MÚSICA DE CÁMARA ALEMANA (VII)- MIT FLÖTEN CHOR. Obras de Rosenmüller (Sonata 11 a 5, Sonata 7 a 4), Lütkemann (Fantasía "Innsbruck ich muss dich lassen"), Schultz (Passamezzo a 8), Schein (Suite XIII en sol menor), Schop (Padouana 57), Scheidt (Canzon a 5 super "O Nachbar Roland"), Hassler (Canzon duodecimi toni) y Engelmann (Pauana Doaga & Gaillarde Zibotte). FLANDERS RECORDER QUARTET: Bart Spanhove, Joris Van Goethem, Paul Van Loey, Fumiharu Yoshimine (flautas dulces), con Marion Verbruggen, Gert Van Gele, Adri Breukink, Jérôme Lejeune (flautas dulces), Philippe Pierlot, Sophie Watillon, Kaori Uemura, Piet Stryckers (violas *da gamba*), Guy Penson (órgano y clave), Philippe Malfeyt (tiorba). RICERCAR 206432, 1996/98, 52' 57", DDD.

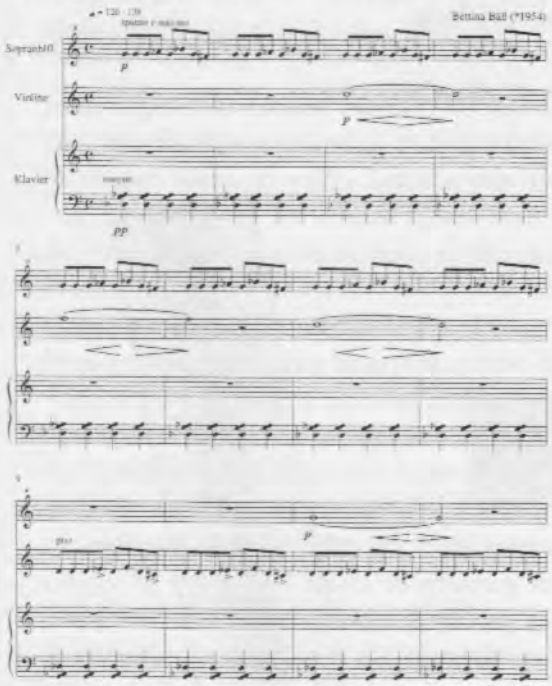
Este es el séptimo volumen de la serie que el sello RICERCAR ha dedicado a la música de cámara alemana. El tercero (RICERCAR 240982) ya era un interesante compendio de obras para diversos tipos de *consort* con mayoría de flautas dulces y acompañamiento de diversos instrumentos, que incluía diversas obras de Biber, Turini, Schein, Stadlmayr, Bertali, Stephani, Schmelzer, Pachelbel y Hammerschmidt. La presente entrega se centra en los *consort* de flautas, que a juzgar por la popularidad del instrumento debieron de ser más comunes de lo que hoy reflejan las versiones discográficas, aunque también aparecen acompañamientos de otros instrumentos, como las *violas da gamba*, el clavecín, el órgano o la tiorba. Aunque en muchos casos las partituras no reflejen para qué instrumentos han sido concebidas, no es descabellado suponer que a comienzos del siglo XVII muchas de ellas eran interpretadas con agrupaciones diversas de flautas. El nacimiento de nuevas formas instrumen-

tales, como la sonata primero y el concierto después, fueron la causa de la caída en el olvido de los *consort* homogéneos y de los instrumentos que los constituían (violas *da gamba* o flautas, por ejemplo). Por eso fueron desapareciendo piezas como algunas de las que componen esta grabación, más cercanas a las formas polifónicas vocales que a la auténtica música instrumental.

En este recital se exhiben hasta dieciocho flautas distintas; en cada caso se indican los tipos empleados. Destaca la obra de Scheidt, *Canzon a 5 super "O Nachbar Roland"* de la que ya existía una versión previa para flautas dulces de Clas Pehrsson y el Ensemble Musica Dolce (BIS CD 8); aunque el propio compositor sugiere las violas *da gamba*, se indica que puede ser tocada con otras instrumentaciones alternativas. Ninguna de las obras aquí ofrecidas es muy frecuentada en disco, lo que aumenta el interés de este compacto, pero son particularmente interesantes las piezas ofrecidas de Lütkemann, Johannes Schultz, Schop y Engelmann, autores prácticamente inencontrables, escasamente conocidos y de los que se adjunta una breve reseña biográfica en las notas del compacto.

El FLANDERS RECORDER QUARTET fue fundado en 1987, y ha merecido, entre otros galardones internacionales, el primer premio del concurso de Música Antigua organizado anualmente en Brujas en el Festival de Flandes. Poseen más de cien flautas diferentes fabricadas por constructores de prestigio de diversas nacionalidades como Bob Marvin, Adri Breukink, Fred Morgan y Coolsma. El resultado sonoro es brillante; su sonido es cristalino y preciso, y aúnan una articulación virtuosística con una técnica rayana en la perfección. El grupo, cuya popularidad parece ir *in crescendo*, ha grabado para el sello Opus 111 un nuevo compacto titulado *Armonia di Flauti* (OPS 30-201), con composiciones de Bach, Ciconia, Hirose, Holborne, Isaac, Mozart, Susato y Vivaldi, que aparecerá en el mercado español presumiblemente en el transcurso de este próximo otoño. –BELÉN GALLEGO PUYOL

BETTINA BÄSS · KABOUTERS
für Sopranblockflöte, Violine und Klavier



MOECK

In Kabouters wird ein Arbeitstag der Kobolde mit musikalischen Mitteln dargestellt: der morgendliche Arbeitsbeginn im Berg, die harte Arbeit, die schläfrige Mittagspause mit der Biene, die den Schläfer weckt, danach wieder die Arbeit.
Partitur und 2 Stimmen
Edition Moeck 1579 · ISMN M-2006-1579-1 · DM 17,00

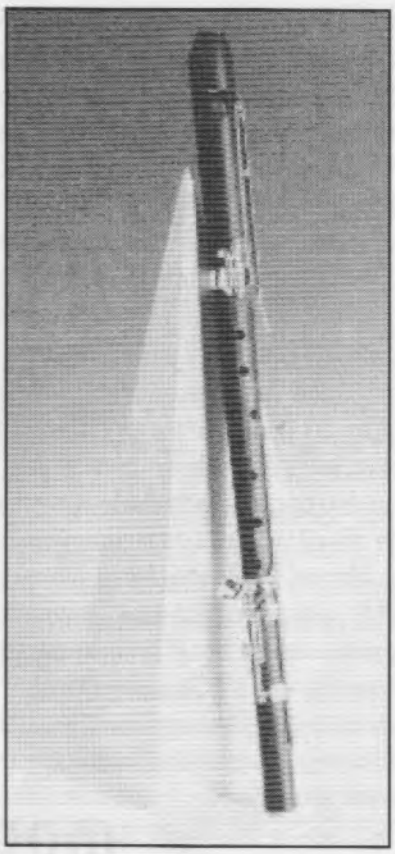
Weitere Werke von Bettina Bäß

Desert II
für Sopranblockflöte, Oboe und Klavier
Partitur und 2 Stimmen
Edition Moeck 1581 · ISMN M-2006-1581-4 · DM 16,00

Zaunza I
für Blockflötenquartett (S A T B)
4 Spielpartituren
Edition Moeck 1580 · ISMN M-2006-1580-7 · DM 10,00

MOECK VERLAG UND MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-CELLE

CARTAS Y COMENTARIOS



FLAUTA TENOR ARMÓNICA DE HELDER
(completa y detalles)
[http://www.iinet.net.au/~nickl/helder.html]

COMENTARIOS SOBRE EL NOMBRE DEL INSTRUMENTO

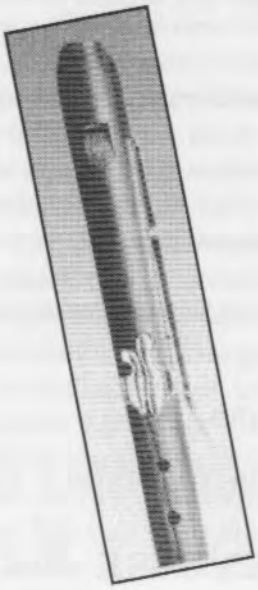
Leyendo un editorial atrasado, me han surgido una serie de reflexiones acerca del nombre del instrumento.

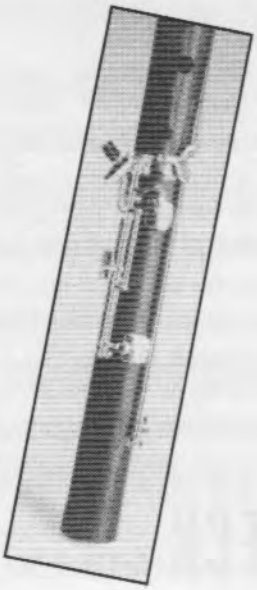
El que "flauta dulce" sea el nombre dado al instrumento en España desde el siglo XVIII y su aparición en diversos diccionarios de la época liga dicha denominación con una parte de la historia del instrumento. En cierto sentido sería como llamarlo "flauta barroca". ¿Sigue siendo válido dicho nombre cuando ya no se hace alusión a la historia antigua del instrumento, o habría entonces que buscar un nombre nuevo? ¿Como habría que denominar a la reconstrucción histórica que de él se ha hecho en este siglo, y a modelos modernos basados en diseños antiguos? ¿Y qué tipo de instrumento sería la flauta armónica de Helder? No una flauta dulce, si nos atenemos al origen histórico de dicha denominación. En la misma línea de argumentación se podría añadir que el repertorio contemporáneo sería inadecuado para una "flauta dulce", así como el actual repertorio pianístico no es para "pianoforte" sino para "piano". ¿Por qué adjetivar el nombre del instrumento con una característica (la dulzura del timbre) que no es necesariamente cierta ni siquiera dentro de su repertorio más antiguo?

Por cierto, en el mismo número eché de menos alguna reproducción de la flauta armónica.

A ver si entre todos continuamos con la labor de enriquecimiento de nuestro instrumento, tarea en la que esta revista tiene mucho que decir.

FRANCISCO JAVIER SANTOS HERNÁNDEZ, Madrid. (correo electrónico: fjsantos@alcatel.es)





Noticia biográfica de los autores de este número

Anthony Rowland-Jones es uno de los escritores sobre flauta dulce más conocidos hoy día. Tras diplomarse de Filología Inglesa en Oxford, ocupó el puesto de Administrador universitario en Londres, Newcastle upon Tyne y Leeds, y más tarde el de Secretario de la Universidad de Essex. Tras un período como asesor en el extranjero (África, Asia y Pacífico Sur), fue Vicerrector de lo que ahora es la Anglia Politechnic University en Cambridge. Estudió con Walter Bergmann en el Morley College, y desde su retiro anticipado en 1984 continúa dando clases en Anglia, dirigiendo grupos e impartiendo cursillos de fin de semana. Es cofundador, junto con Mary Bonsor, de la West Riding Branch de la *Society of Recorder Players* y actualmente es presidente de la Cambridge Branch y Asesor Musical de la S.R.P. Es miembro fundador de la junta de redacción de *The Recorder Magazine*. Hasta la publicación de su más reciente libro, *Playing Recorder Sonatas: Interpretation and Technique* (1992), era más conocido por su *Recorder Technique* (1959, ed. revisada 1986). [Extraído de *The Cambridge Companion to the Recorder*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995. p. xv.]

Joan Izquierdo Llopis. Nacido en Barcelona en 1966, finaliza los estudios de flauta dulce en su ciudad natal en 1988. Estudia con Walter van Hauwe en el Sweelinck Conservatorium de Amsterdam, donde obtiene el diploma de Profesor Superior (DM) en 1993 y el de Solista (UM) en 1994. Fue premiado en el Concurso Permanente de Jóvenes Intérpretes 1991 de Juventudes Musicales de España. Forma parte de diversos conjuntos de cámara con los que aborda repertorios y estilos muy diversos habiendo actuado en festivales de España, Francia, Italia, Holanda, Suecia y México. En el campo docente, ha impartido clases magistrales en los conservatorios de Salamanca y Malmö, es profesor de flauta de pico en el Conservatorio Superior de Barcelona y coautor, junto con Rosa María Montserrat y Rafael Jiménez, de los libros de flauta de pico de la editorial Barcanova.

REVISTA DE FLAUTA DE PICO
MATERIAL ESPECIAL POR ENCARGO

Partituras

- FRANCESCO BARSANTI, *Concerto en Sol M.* Op. 3 nº 4 para cuarteto de flautas dulces, clave obligado y b.c. Transcripción de Joaquín Hernández Rodríguez. Partitura (13 pp.) y material. Precio: 300 ptas.
- ALONSO SALAS, *Hoquetus bien temperado* y *Secuentia* para cuarteto de flautas. Partitura (5 pp.). Precio: 100 ptas.
- ANTONIO VIVALDI, 'Allegro' del *Concerto en Re m.* Op. 3 nº 11 de "L'Estro Armonico" para flauta dulce alto y clave obligado. Transcripción de Joaquín Hernández Rodríguez. Partitura (5 pp.) y partes de flauta y b.c. Precio: 150 ptas.
- MARIANO MARTÍN, *Preludio y Canzona "La Alitxu"*, para flauta dulce y violonchelo. Partitura (2 pp.) Precio: 50 ptas.
- ANÓN., *Istampitta 'Tre fontane'* para flauta sola. Transcripción de Ernesto Schmied Scoop. Partitura (3 pp.). Precio: 50 ptas.
- ALONSO SALAS, *9 Estudios para flauta de pico alto* (11 pp.). Precio: 200 ptas.

Textos

- BÁRBARA SELA ANDRÉS y GUILLERMO PEÑALVER SARAZIN, *Fabricantes de flautas de pico*. Artículo introductorio y lista de más de 280 fabricantes del siglo XX. Contiene las direcciones y resumen de los respectivos catálogos. Encuadernado con gusanillo, cartón y acetato. Precio: 600 ptas.

Números atrasados (1 a 11)

Sevilla (sin envío postal)	= 400 ptas.
España	= 500 ptas.
Europa	= 600 ptas.
Resto del mundo (por superficie)	= 700 ptas.
Resto del mundo (por avión)	= 1.000 ptas.

SE VENDE

Jan Wijne, Bélgica
Traverso G. Rottenburgh
170.000 ptas.
Manuel Morales. Tel. 907-915576

GIROLAMO MUSIKVERLAG

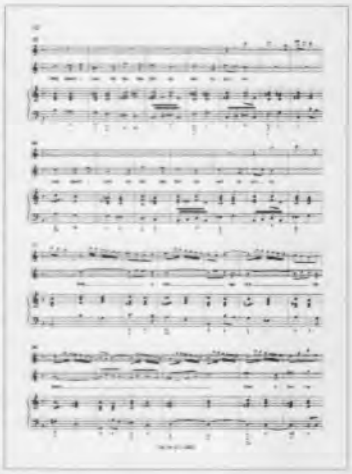
EDICIONES PARA FLAUTA DE PICO

Georg Friedrich Händel (1685–1759): Pensieri notturni di Filli (HWV 134)
Cantata para voz soprano, flauta dulce contralto y b.c.
Ed. Nr. G 11.001 (ISMN M-50084-001-5) **2.170,– ptas.**

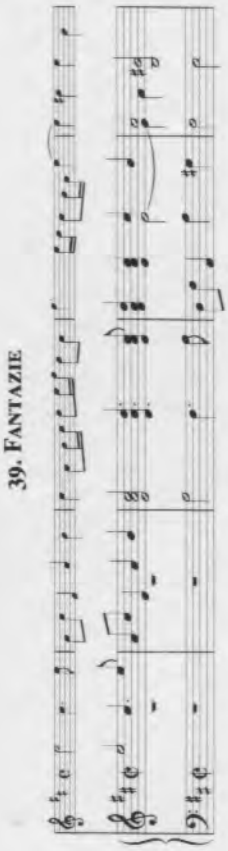
Johann Christoph Pepusch (1667–1752):
When Loves soft passion. Cantata para voz soprano, flauta dulce contralto y b.c.
Ed. Nr. G 11.002 (ISMN M-50084-002-2) **2.170,– ptas.**
Menaloas. Cantata para voz soprano, flauta dulce contralto y b.c.
Ed. Nr. G 11.003 (ISMN M-50084-003-9) **2.170,– ptas.**

Hans-Martin Linde (*1930): 3 Brentano-Lieder
para voz soprano o tenor y flauta dulce tenor o flauta traversa
Ed. Nr. G 11.004 (ISMN M-50084-004-6) **2.000,– ptas.**

Georg Philipp Telemann (1681–1767): Seele, lerne dich erkennen!
Cantata para voz soprano o tenor, flauta dulce contralto (violín) y b.c.
Ed. Nr. G 11.006 (ISMN M-50084-022-0) **2.250,– ptas.**



página de la cantata "When Loves soft passion"



39. FANTAZIE

M. Locke: "For Several Friends", tomo III.
El principio de la Fantasia en la Suite No. 6

Matthew Locke (1621/22–1677):
For Several Friends: 8 Suites para flauta dulce soprano o tenor y b.c.
Tomo I: Ed. Nr. G 12.001 (ISMN M-50084-005-3) **2.250,– ptas.**
Tomo II: Ed. Nr. G 12.002 (ISMN M-50084-006-0) **2.250,– ptas.**
Tomo III: Ed. Nr. G 12.003 (ISMN M-50084-010-7) **2.250,– ptas.**
Tomo IV: Ed. Nr. G 12.004 (ISMN M-50084-011-4) **2.090,– ptas.**

Locke tituló su colección de 54 movimientos de danza *For Several Friends* (para varios amigos). No dio ninguna indicación o sugerencia sobre la instrumentación. Excepto algunas inevitables adaptaciones hechas para esta edición, la música podría estar realmente pensada para una flauta dulce soprano o tenor en Do.
En el aspecto técnico, los movimientos parecen fáciles; sin embargo, Locke aderezó su música con mucho ingenio polifónico, cambios rítmicos y sorpresas armónicas. En consecuencia, impulsa a intérpretes y oyentes a seguir sus ingeniosos y fantásticos atajos y desvíos melódicos y con ello también a familiarizarse con la música inglesa del siglo XVII.

Giovanni Bononcini (1670–1747): Arias y duetos de la opera "Camilla"
adaptado para 2 flautas dulces contralto y b.c.
Ed. Nr. G 12.005 (ISMN M-50084-007-7) **2.330,– ptas.**

8 canciones inglesas alrededor del año 1600 (Dowland, Campion, Anónimo)
para flauta dulce soprano o tenor o voz y b.c.
Ed. Nr. G 12.006 (ISMN M-50084-008-4) **1.200,– ptas.**

Michel de la Barre (hacia 1675–1743/44):
Première Suitte de Pièces para 2 flautas dulces contralto
Ed. Nr. G 12.007 (ISMN M-50084-012-1) **1.450,– ptas.**
Deuxième Suitte de Pièces para 2 flautas dulces contralto
Ed. Nr. G 12.008 (ISMN M-50084-013-8) **1.450,– ptas.**

G. Valentini (hacia 1680–después de 1759), **D. M. Dreyer** (alrededor de 1700):
2 Sonatas para flauta dulce contralto y b.c., editado por Martin Nitz
Ed. Nr. G 12.009 (ISMN M-50084-019-0) **2.170,– ptas.**

Estas dos sonatas están compuestas en estilo italiano y muestran ya movimientos lentos ornamentados. Aunque técnicamente no son muy difíciles, musicalmente son auténticos tesoros. ¡Esta edición se adapta a tu flauta contralto perfectamente!

Partite di Follia (Anónimo, después de 1700)
Variaciones para flauta dulce contralto y b.c., editado por Martin Nitz
Ed. Nr. G 12.010 (ISMN M-50084-020-6) **2.000,– ptas.**

15 variaciones más fáciles ofrecen una maravillosa oportunidad para descubrir el famoso ground bass llamado *Follia*. A la vez son una excelente y entretenida preparación para la más exigente "La Follia" del la Op. 5 de Corelli.

Franz Müller-Busch (*1963): Blue Duets
para flautas dulces soprano y contralto
Ed. Nr. G 21.001 (ISMN M-50084-009-1) **1.530,– ptas.**

"Everybody should have these ... these six pieces will give you lots of pleasure."
(P. Clark en *The Recorder Magazine*, Diciembre de 1997)

GIROLAMO MUSIKVERLAG
FRANZ MÜLLER-BUSCH
RÜDESHEIMER STR. 16
D-65197 WIESBADEN
TEL. +49-6 11/84 30 52
FAX +49-6 11/84 30 54
MUELLERBUSCH@WIESBADEN.NETSURF.DE

REVISTA DE FLAUTA DE PICO

(la revista española de flauta dulce)

nº 13, I/1999

pág. SUMARIO

2 Editorial

3 Entrevista con: ÁLVARO MARÍAS

ARTÍCULOS:

17 DAVID LASOCKI, *Estudios sobre la flauta dulce publicados en 1995. (1ª parte)*

22 ALONSO SALAS, *Consideraciones sobre la aportación de la flauta dulce al establecimiento de la justa entonación*

32 NOTICIAS:
Cursos / Concursos, Congresos, etc. / Conservatorios / Partituras / Conciertos

35 RESEÑAS Y CRÍTICAS:
Discos / Revistas / Partituras y Libros

43 VARIOS:
Noticia biográfica de los autores de este número / Comentarios

REVISTA DE FLAUTA DE PICO
nº 13, I/1999

Dirección y redacción:
Bárbara Sela Andrés y Guillermo Peñalver Sarazin

Colaboran en la corrección de pruebas: Antonio Torralba Martínez, Juan Ramón Lara García, Joaquín Hernández Rodríguez y Juan Salinas Rodríguez

Colaboran también en este número: Gonzalo Ariel Juan, Manuel Castellano Muñoz, Belén Gallego Puyol, Joaquín Hernández Rodríguez, Juan Ramón Lara García, Francisco Rosado, Vicente Parrilla López

Diseño de portada: José Ángel Sánchez, Osuna, 1995

La dirección de la revista no se hace responsable de las opiniones vertidas por los firmantes

Pedidos y suscripciones a nombre de: Bárbara Sela Andrés, Apdo. de Correos 10029, E-41002 Sevilla, España.
Fax: 34-(9)5-4225114.
E-mail: barsean@arrakis.es y gpenalver@zoom.es
http://www.arrakis.es/~barsean

La REVISTA DE FLAUTA DE PICO se publica tres veces al año.

PRECIOS

Sevilla (sin envío postal)
1 número= 400 ptas.
3 números= 1200 ptas.

España
1 número= 500 ptas.
3 números= 1500 ptas.

Europa
1 número= 600 ptas.
3 números= 1800 ptas.

Resto del mundo
1 número= 700 ptas. (por superficie)
1 número= 1000 ptas. (por avión)
3 números= 2100 ptas. (por superficie)
3 números= 3000 ptas. (por avión)

Ingresar (y enviar resguardo a la revista) a nombre de Bárbara Sela Andrés en la cc. nº 3000037241 de la Caja de Madrid (código de cuenta: 2038.9843.54.3000037241) o enviar un giro postal al mismo nombre y a la dirección antes citada.

Depósito legal: SE-707-96
ISSN: 1136-4475

EDITORIAL

Este año se han convocado por tercera vez oposiciones para cubrir plazas de Flauta de Pico en el llamado territorio MEC y en Andalucía. Han pasado nueve años desde la última convocatoria y cerca de 30 desde la implantación de la asignatura en los conservatorios españoles. Se ofertan cinco plazas. Con esto sumarán unas 12 las plazas de flauta fijas –si es que queda algo fijo hoy día– en España. Una vez cubiertas esas plazas que se convocan quedarán otras 10 no fijas (por contrato laboral, como funcionario interino, etc). Las razones de esta escasez numérica debemos buscarlas, quizá, en la corta historia del instrumento en nuestro país, en la falta de tradición, pero sin duda hay otras. Es manifiesto que en esta ya larga existencia de nuestro instrumento en los conservatorios no hemos sabido transmitir sus virtudes ni a las autoridades educativas ni a los estudiantes de música. Si nos comparamos con instrumentos como la guitarra, con el que compartimos las características de ser instrumentos no orquestales y con una tradición no muy larga en los conservatorios, tenemos que reconocer que estamos muy lejos de igualar sus logros en cuanto a difusión. Es necesario aumentar nuestra labor de promoción del instrumento allá donde nos sea posible. No es lógico que cuando en toda Europa están *de vuelta* del *boom* flautístico de los años sesenta y setenta, aquí tengamos comunidades sin una sola plaza de conservatorio donde estudiar flauta.

Como se encontrará en la página 36 de este número, se ha puesto ya en marcha la colección de discos de flauta del sello Lindoro de Sevilla. Hasta la fecha han aparecido dos títulos y un tercero está en fase de preparación. Por otra parte hay más proyectos en marcha. Animamos a todo aquel que tenga alguna propuesta de grabación a que la someta al estudio del productor (José María Martín Valverde, c/ Rosario, 10, 4º D. 41001 Sevilla. Tel. y fax 95-4215094. E-mail: lindoro@net.disbumad.es y lindoro@interbook.es).

Antonio Torralba nos señala el reciente fallecimiento del constructor de flautas Frederick G. Morgan. Más información en la página de internet: http://home.mira.net/~benwater/fredmorgan.html

Seguimos recibiendo notificaciones de ingresos a nombre de personas desconocidas: Montes Anguera, Jaime Vives Martín (x2).

Revista de flauta de pico

SE VENDE
Flauta contralto en Boj, La 415 Hz.
Construida por J. Tubau (1987). 90.000 ptas.
Javier Murillo. Tel. 95-4191762

ENTREVISTA CON...

ÁLVARO MARÍAS

Alvaro Marías

«La flauta de Álvaro Marías es como una voz humana». Esta frase de Teresa Berganza define mejor que ninguna otra la personalidad y el arte de este intérprete, nacido en el seno de una familia de grandes músicos e intelectuales, y cuya doble formación, humanística y musical, es inseparable. Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad de Madrid, realizó las carreras de flauta y flauta de pico en el conservatorio madrileño, obteniendo el premio fin de carrera en 1979 y siendo becado por la Fundación March para ampliar estudios en el extranjero. Entre sus profesores se cuentan M. Martín, R. Troman, R. Kanji y Kees Boeke (flauta de pico), R.L. del Cid y Ph. Pierlot (flauta travesera), Ph. Suzanne, K. Hunteler y W. Hazelzet (travesera barroca).

Como solista, como miembro del «Trío Zarabanda», o al frente del conjunto «Zarabanda», por él creado en 1985, ha actuado en Inglaterra, Bélgica, Francia, Italia, Alemania, Finlandia, Suecia, Dinamarca, Noruega, Rusia, Portugal, México, Colombia, Costa Rica, Bolivia, Guatemala y Puerto Rico, logrando notables éxitos en importantes salas de conciertos y festivales dentro y fuera de España (Wigmore Hall de Londres, Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, Festival de Europalia en Bruselas, Festival de Música Antigua de la Fundación Gulbenkian de Lisboa, Festival Casals de Puerto Rico, Festival Internacional Cervantino de Guanajuato, Bienal de Venecia, Incontri Barocchi de Nápoles, Sala Finlandia de Helsinki, Teatro Real y Auditorio Nacional de Madrid, Palau de la Música Catalana, Festival de Música Antigua de Barcelona, Festival de Otoño de Madrid, Festival de Santander, Quincena Musical de San Sebastián, Semanas de Musica Religiosa de Cuenca, etc...). Ha formado dúo con la clavecinista Aline Zylberajch y ha sido acompañado por músicos como Christophe Coin, Wouter Möller o Jacques Ogg. Su virtuosismo y musicalidad han interesado a compositores actuales que han escrito para él, como es el caso de Pedro Sáenz, Tomás Marco o Claudio Prieto. También fue escogido por Joaquín Rodrigo para estrenar sus «Líricas castellanas». Ha formado parte del jurado en el Concurso de flauta de pico de Munich que organiza la Radio de Baviera.

Como especialista en música barroca ha realizado numerosos programas radiofónicos, publicado ensayos y pronunciado conferencias. Ha realizado crítica musical en «El País» y discográfica en «ABC». Ha recibido el Premio Nacional de la Crítica Discográfica del Ministerio de Cultura. Tras haber sido profesor del Conservatorio Superior de Madrid, en la actualidad enseña en la Escuela Superior de Música Reina Sofía. Ha impartido lecciones en los Cursos de Música Barroca y Rococó de El Escorial y en las Universidades de Puerto Rico y Costa Rica. Ha llevado a cabo numerosas grabaciones para Radio y TV en diferentes países, además de un registro monográfico para Philips dedicado a la música de Bartolomé de Selma y Salaverde, de una integral las Sonatas completas de Benedetto Marcello y de las Sonatas completas para flauta de Vivaldi. Álvaro Marías ha interpretado en concierto y grabado para radio algunos de los más exigentes ciclos dedicados a su instrumento, como las «Sonatas» de Vivaldi, Händel, Marcello, los «Conciertos Op. 10» de Vivaldi o los Cuartetos con flauta de Haydn o Mozart.

Álvaro Marías posee una magnífica colección de instrumentos entre los que destacan dos flautas traveseras de marfil fabricadas respectivamente por Richard Potter (h. 1780) y Louis Drouet (h. 1820).

Guillermo Peñalver.- **Como esta entrevista es para la Revista de flauta de pico y yo supongo que todo el mundo en nuestra revista sabe quién eres, no necesitamos presentarte en principio. Quizá, por cambiar el orden tradicional, ¿por qué no me hablas un poco de tus actividades flautísticas actuales?, por ejemplo, ¿qué concierto diste ayer?**

A.M.- Pues mira, ayer di un concierto de música napolitana, con cuartetos de flauta y cuerda de Cimarosa, Giordani, Paisiello...

G.P.- **de travesera, ¿no?**

A.M.- Sí... uno de los conciertos de Pergolesi... Ya que me dices qué hice ayer, pues fue eso justamente lo que hice con travesera, y la próxima cosa que tengo a la vista es hacer las sonatas completas de Corelli, que, bueno, ya sabes que son complicadas y es un desafío que me he puesto ahora. Yo siempre me estoy buscando enredos, ¿no?

G.P.- **¿Vas a hacer la doce sonatas de la Opus V?**

A.M.- Voy a hacer las doce, sí. Y, bueno, pues así, de una manera inmediata, es lo que tengo entre manos.

G.P.- **Y qué... bueno por entrar un poco en detalles en eso, ¿utilizas una transcripción propia de la sonatas de Corelli o la transcripción antigua o alguna moderna?**

A.M.- Pues mira, utilizo la versión de John Walsh para las seis últimas; y para las otras sigo la transcripción tradicional, la que está publicada en Heinrichshoffen, me parece ¿no?

G.P.- **Sí, sí.**

A.M.- Y, bueno, a veces hago algunas pequeñas modificaciones, y luego, para la ornamentación, pues las dos primeras las ornamento yo, en la tres y la cuatro utilizo la ornamentación ésta que parece que es de Pepusch...

G.P.- **Con la ornamentación de Pepusch ¿te refieres a la de [canta un fragmento del 1er movimiento de la *Sonata en Fa M. Op. V nº 4* con los famosos ornamentos iniciales] la *Sonata en Fa M.*?**

A.M.- Sí. Parece que son de Pepusch... vamos no es... creo que no es muy seguro, pero bueno que es una edición de comienzos del s. XVIII y que están pensados para flauta dulce y me parece lógico tocarlos, ¿no?, y para la cinco y la seis utilizo los ornamentos de Corelli, transpuestos, claro... por repartir un poco, ¿no?, puesto que hay dos con transcripciones para flauta de pico, pues me parece que está bien, ¿no?; dos con ornamentos míos, y así también yo pongo mi palabra en el asunto; dos con ornamentos ya pensados para la flauta de pico, con ornamentos antiguos; y dos con los ornamentos de Corelli que seguramente son los mejores de todos, como es lógico, aunque los de Pepusch a mí me gustan mucho.

G.P.- **¿Haces toda la transcripción con flauta en Fa?**

A.M.- Sí.

G.P.- **No sé si estás al tanto de la polémica que se produjo entre Lasocky y Barthold Kuijken a propósito de las transcripciones que usábamos los flautistas de pico. Él decía, Barthold Kuijken decía, que eran de mala calidad, entre ellas la de la *Follia* de Corelli, porque, bueno, es verdad que las dobles cuerdas, hacerlas en cuatro semicorcheas, pues sí, evidentemente no son dobles cuerdas, o es cierto que restringir el ámbito, pues sí, es restringir el ámbito...**

A.M.- Eso ¿quién lo decía?

G.P.- **Bart Kuijken. Es verdad que tiene un odio especial a la flauta de pico en todas sus manifestaciones, entonces ése es uno de los aspectos más a tiro, ¿no?, el hecho de que hay mucha transcripción, siempre la hubo y la hay todavía. De hecho éste es un caso, la transcripción de la que estamos hablando.**

A.M.- Bueno, pero si nos comparamos con lo que tocan los violonchelistas, que transcriben lo que pillan... [risas]. Sí, hay transcripciones y es posible que por ejemplo, la edición ésta de Walsh de las seis *Sonatas da Camera* de Corelli, pues, hombre, es criticable y de hecho se ha criticado mucho, pero tiene el valor de que es una transcripción antigua, entonces digamos que de algún modo esta respaldada por el paso del tiempo y por tener una fuente... hombre, a mi me parece que si no es disparatado pues... de hecho yo creo que es la transcripción de la *Follia* que toca casi todo el mundo, y ahí está... hombre está publicado en 1702 si no me falla la memoria, ¿no?, está

enseguida, pues si las sonatas de CORELLI aparecen en la edición príncipe en 1700, pues, no sé si son dos o tres años después. Hombre, ¿que se puede hacer mejor?, pero también, ¿cómo tocas dobles cuerdas en una flauta?, ¿no?, ¿haciendo arpegios?...

G.P.- **Sí, la teoría de algunos es que zapatero a tus zapatos y dedícate a tocar sonatitas de WILLIAM CROFT o piezas de VAN EYCK, obras de flauta, vaya.**

A.M.- Las sonatas de CORELLI se han tocado en todos los instrumentos en la época, eso está claro, y, encima, en el caso de la flauta de pico, pues hay transcripciones muy tempranas de la época. Hombre, tú puedes decir «yo soy aquí más purista que nadie y no toco una nota que no se haya escrito para flauta de pico», pero, en fin, no tenemos tanto repertorio como para prescindir de algo tan fantástico, ¿no?, y que encima, pues, ha habido una práctica, ¿no? Hombre, creo que no se debe llevar el purismo hasta estos extremos. Una cosa es tocar *El vuelo del moscardón*... cosa que me parece absurda y además muy difícil, demasiado difícil [risas]...

G.P.- **Es muy difícil, seguro...**

A.M.- Sí, hay quien lo hace... pero otra cosa es hacer un uso relativamente normal del repertorio barroco digamos que admite una cierta... Hay cosas que tienen sentido y cosas que no tienen sentido, es decir, a nadie se le ocurriría tocar un concierto de violín de LOCATELLI con flauta de pico. Creo que es una idea que no sería plausible, ¿no?, pero, hombre, tocar las sonatas de CORELLI con flauta de pico, pues mira, si no las tocas, tú te las pierdes, ¿no?

G.P.- **Sí, pero es cierto (y yo creo que en la crítica de KUIJKEN está...) que subyace la idea de que los flautistas han hecho de la transcripción el cuerpo principal de su repertorio, quiero decir que están las cuatro sonatas de HÄNDEL, unas cuantas piezas de... sonatas de TELEMANN y después lo tocan durante toda su vida son las de BACH, las sonatas de CORELLI... cosas robadas, ¿no?, o sea...**

A.M.- No...

G.P.- **...que los saxofonistas también tocan...**

A.M.- Tocan lo que sea...

G.P.- **... el *Aria* de la *tercera Suite* de BACH, pero tocan sobre todo el *Concierto* de IBERT o... digo yo, ¿no?**

A.M.- No estoy tan seguro.

G.P.- **Igual tocan más la *tercera Suite* de BACH. Es como que no tenemos un verdadero repertorio o que nos avergüenza nuestro repertorio.**

A.M.- Yo no diría tanto. Yo he tocado siempre el repertorio de flauta de pico; incluso no desdeño en absoluto repertorio que se suele desdeñar, ¿no?, por ejemplo, pues no desdeño las sonatas de LOEILLET...

G.P.- **Por ejemplo, ése es un repertorio estrictamente flautístico.**

> La primera obligación del intérprete es defender la música como si fuera obra suya, y en el campo del barroco es que esta defensa de la música es muchísimo mayor, es lo que yo digo: «si no te gusta esta sonata, pues, demonio, reescríbela y ponla mucho más bonita», ¿no?, lo que pasa es que tocar la música menos buena, o la música, si quieres, que está más a medio escribir, como sucede con toneladas del repertorio de flauta de pico es muchísimo más difícil.

A.M.- No me parece que sean de primera fila, me parece que están bien, que son bonitas, que es música estándar y que bien tocadas... mira, la famosísima *Sonata en La m.* de LOEILLET que tocan todos los principiantes, te da como vergüenza en público, pues yo la he tocado a veces en público y a la gente, incluidos músicos profesionales, les ha parecido una sonata preciosísima, brillantísima y a nadie se le pasa por la cabeza que sea una sonata fácil. Yo siempre digo que no hay música fácil. Para tocarla bien... mira, ya que sale esto, pues a lo mejor no está de más, porque es algo con lo que

yo batallo mucho, ¿no?, lo que yo sí percibo a menudo entre los intérpretes de música antigua es como un desdén hacia el repertorio que no sea de primerísima fila. Hay muchísimos músicos que desdeñan enormemente la música de VIVALDI. Caray, si tú te dedicas a tocar música antigua y empiezas por cargarte a un señor como VIVALDI, malo [risas]. Hay muchísima gente que desprecia absolutamente nada menos que la música de HÄNDEL, yo creo que en un mimetismo ridículo de una manía personal que al parecer tiene GUSTAV LEONHARDT de que no le gusta HÄNDEL y de que casi no ha tocado música de HÄNDEL en su vida. Me he encontrado muchos músicos que desdeñan la música de HÄNDEL. No te quiero decir la de TELEMANN, claro, si un flautista se carga a TELEMANN pues claro... es que te cargas a TELEMANN, te cargas a HÄNDEL, te cargas a VIVALDI... [risas], pues tendrás que tocar *El vuelo del moscardón* ¿no? Entonces..., bueno, primero: esto parece una broma pero me he encontrado muchos músicos con esta actitud, ¿no?, pero no digamos, pues, a los músicos pretendidamente de segunda fila. Yo siempre he dicho que si la música que tienes que tocar no te gusta mucho, pues, justamente dentro del barroco tienes la oportunidad de mejorarla y de darle la vuelta, fundamentalmente a través de la ornamentación, claro, también a través de una realización de continuo rica... a mí no me gusta la actitud, digamos, de desdeñar el repertorio de segunda fila, porque el repertorio de segunda fila se puede convertir en un repertorio de primera fila. Mira, a mi me pasó una cosa, a lo mejor luego no tiene sentido que pongas esto, pero es una anécdota que me hizo mucha gracia. Hace muchos años yo toqué y se radiaron las doce sonatas de MARCELLO que después...

G.P.- Lo recuerdo. Eso fue con CHRISTOPHE COIN, ¿no?

A.M.- No, no. Fue con JACQUES OGG y una cellista australiana que no sé si me voy a acordar ahora mismo cómo se llama... y bueno, esto se radió, y luego las grabé y están inéditas por una serie de razones que no vienen al caso... y, al cabo de un tiempo, en un curso, vino un alumno que conocía solamente las primeras sonatas porque entonces lo que circulaba era la edición de HORTUS MUSICUS, ¿no?, que incluía más o menos las seis primeras sonatas, creo recordar, y, entonces me dijo que cómo se podían conseguir las otras seis porque eran muchísimo más bonitas que las seis primeras y yo me eché a reír porque claro lo que sería más bonito era que él no tenía la partitura y a lo mejor pensó que mis ornamentos, que le debieron gustar, pues estaban publicados, ¿no? Las otras, como ya conocía la partitura, las había menospreciado. Para nada se puede decir que las seis últimas sean mejores que las seis primeras; es decir, yo creo que un intérprete puede hacer mucho en cualquier estilo por defender la música, y que la primera obligación del intérprete es defender la música como si fuera obra suya, y en el campo del barroco es que esta defensa de la música es muchísimo mayor, es lo que yo digo: «si no te gusta esta sonata, pues, demonio, reescríbela y ponla mucho más bonita», ¿no?, lo que pasa es que tocar la música menos buena, o la música, si quieres, que está más a medio escribir, como sucede con toneladas del repertorio de flauta de pico es muchísimo más difícil. Yo siempre digo que tocar la música de BACH es muy fácil; es muy fácil una vez que eres capaz de dar las notas, que está bastante difícil, hay que reconocerlo, una vez que, bueno, que tienes el dominio técnico... es que es una música que funciona por sí sola y en la cual, casi, el intérprete cuanto más al margen se quede, mejor. Es decir, es una música en la que las grandes aportaciones personales, pues yo pienso que más bien fastidian más que... más que ayudar, y en ese sentido una vez que tú eres capaz de tocar de una manera digamos correcta, con un dominio técnico la música de Bach, es una música que no te plantea grandes problemáticas; en cambio, si tú coges una sonata de LOEILLET, una sonata de MARCELLO, una sonata de PEPUSCH y tú quieres que eso funcione de verdad como una obra interesante y que funcionen las tensiones y que... que realmente la obra funcione, ahí te tienes que estrujar mucho la cabeza. Yo, te lo digo francamente, le tengo mucho más miedo a la llamada música fácil que a la llamada música difícil. Te lo digo con toda sinceridad.

G.P.- ¿Tú crees que ese desprecio por la música, en principio de no primerísima fila, es una cosa que ocurre solamente en la música antigua? o sea, quiero decir, los pianistas también hacen lo mismo...

A.M.- ¡Uf! Los pianistas...

G.P.- **Sólo tocan los preludios de CHOPIN...**

A.M.- Fíjate, a mí me ha pasado... Hombre yo hablo de mi experiencia profesional, que es limitada como es lógico, ¿no?, a mí me ha pasado mucho con músicos que hacen barroco... Hay una cosa que es como un poco patética, que es la incomodidad del músico especializado en música antigua dentro de su repertorio. Esto... hombre lo vemos cada día en los grandes nombres que en cuanto pueden ponerse a dirigir BEETHOVEN bien, mal o regular, en general entre regular y mal (ésa es mi opinión personal), pues no lo dudan. Parece como que estuvieran deseando... y a mí me ha pasado mucho en mi práctica con el grupo: esto de que en cuanto te vas al estilo post-barroco todo el mundo se pone muy contento y obras absolutamente de segunda fila son acogidas con un entusiasmo que el equivalente barroco no... es un problema que creo que es relativamente frecuente entre los intérpretes de música antigua y que no me parece nada...

> Lo que percibo a menudo entre los intérpretes de música antigua es como un desdén hacia el repertorio que no sea de primerísima fila.

G.P.- **¿Y cómo te lo explicas? No sé si tú eres un experto sociólogo como para...**

A.M.- Bueno, pues yo creo... Mira yo creo que el ser humano siempre aspira a aquello que no posee.

G.P.- **Ya, simplemente por eso.**

A.M.- Entonces, los que tocan repertorio romántico muchas veces piensan que les encantaría tocar barroco y a los que tocamos barroco pensamos que nos encantaría tocar a Debussy, ¿no? Yo creo que está en la naturaleza humana una.

G.P.- **Sin embargo yo creo que hay una mayor mala conciencia en los flautistas de pico. Yo pienso en la gente de flauta travesera moderna con su *Chant de Linos* están contentísimos, creo yo. Sin embargo es verdad que los flautistas de pico... yo conozco a muchos, ¿no?, que están intentando encontrar la obra contemporánea esa... última, dificilísima, espantosa... y dicen, bueno, que TELEMANN es un rollo y tal...**

A.M.- Hombre, es que la flauta de pico es un instrumento pequeño. Es un instrumento con muchas limitaciones. Yo creo que esto hay que tenerlo claro, ¿no? Yo no sé, es como el que se enamora de una mujer que no es muy guapa, o qué sé yo... Es decir, es un instrumento con muchas limitaciones. Esto es indudable, es un instrumento con poca extensión, es un instrumento con poca dinámica, es un instrumento con poco repertorio. Eso no quita para que sea un instrumento precioso y encantador, pero, si tú lo que quieres es desarrollar un gran virtuosismo o ser un músico muy brillante, o llenar con tu sonido una sala de conciertos, pues no es el instrumento más adecuado. Lo curioso es que no siempre se explotan aquellos aspectos en los que la flauta de pico es muy rica. Por ejemplo: la flauta de pico no es rica en el terreno dinámico, eso lo sabemos todos, pero muchas veces hay una tendencia a dar por imposible la dinámica, ¿no?, entonces... a mí eso me parece un disparate... demonio, es verdad que es una dinámica problemática, que es una dinámica no muy amplia, pero, ¡intenta explotarla al máximo! Los clavecinistas prácticamente carecen de dinámica, y, sin embargo, el clavecinista que cree en la dinámica pues consigue unos ciertos efectos dinámicos. El que no cree, evidentemente, no. La flauta de pico, en mi opinión, es sólo extraordinariamente rica en un campo, que es el de la articulación. Ahora, es rica si lo explotas. Si lo explotas al máximo. Yo pienso que no hay un instrumento que admita tantos matices de articulación como la flauta de pico, pero tienes que desarrollarlo y pienso que no siempre se hace; ahora, las limitaciones de la flauta de pico, pues ahí están. Si tú quieres bajar al registro grave y tener un sonido poderoso, pues no existe [risas], qué se le va a hacer.

G.P.- **¿No te parece que esa descripción que has hecho antes, de un instrumento pequeño, con limitaciones en este aspecto, con limitaciones en este otro, etc., contradice el hecho de la profesionalidad de la flauta? Quiero decir, el hecho de que haya profesionales que vivan exclusivamente de la flauta, de que la flauta esté en las salas de conciertos. Porque nunca fue así, ciertamente en ningún período anterior.**

A.M.- También es un instrumento pequeño la guitarra y fíjate la cantidad de profesionales que hay...

G.P.- Es cierto, sí.

A.M.- No sé si era RICARDO KANJI, no estoy muy seguro, que me decía que a veces es que llegas a dudar si la flauta dulce ha existido [risas] Entonces, bueno, cuando tienes ocasión de tocar flautas antiguas y ves las flautas originales de las que todos tenemos sus copias, ¿no?, y ves que las flautas de STANESBY están ahí y que existen y que suenan y que suenan muy bien y que si tuvieras dinero para comprarlas, pues saldrías a tocar un concierto al día siguiente, pues como que te reconforta, ¿no?, porque a veces es un instrumento como un poco fantasma, ¿no? Yo pienso... Claro es un instrumento que ha sido cultivado en todas las épocas mucho a nivel *amateur*. Esto es cierto, lo cual no es forzosamente malo, ¿no? En absoluto, ¿no?, pero bueno, es un instrumento... quién va a dudar que es un instrumento restringido, aunque por otro lado tiene un repertorio bastante amplio y bastante envidiable si lo comparas con otros instrumentos de viento, pues sólo la travesera barroca sale mejor parada y...

G.P.- Sí, pero el problema es que ¿no estaremos convirtiendo un instrumento y un repertorio, su repertorio, no profesional, en un instrumento profesional? Quiero decir, ¿no estaremos sacando la *Sonata* de PEPUSCH o la *Kleine Kammermusik* de TELEMANN del sitio natural y poniéndola en un sitio donde realmente no tiene mucho sentido? O las piezas de VAN EYCK, que se tocaban en un patio, bueno, en un cementerio.

A.M.- Es lógico que los flautistas defendamos nuestro repertorio. Entra dentro de lo humano. El que los violinistas o los violonchelistas sean o hayan sido hasta antes de ayer tan extraordinariamente negligentes con su repertorio histórico, eso no quita para que nosotros no hagamos lo mismo, ¿no? Es lógico que defendamos nuestro a instrumento, que intentemos que a la gente le guste la flauta de pico, que a la gente le guste oír conciertos de flauta de pico, y lo hemos hecho, y cuando digo hemos incluyo a todos los que hemos tocado en el s. XX la flauta de pico. No lo hemos hecho mal; hay mucha más gente dispuesta a oír conciertos de flauta de pico que a oír conciertos de clave; y es dificilísimo dar conciertos de clave sencillamente porque el público está muy poco dispuesto a oír conciertos de clave. Mira eso también me lo decía una de las personas con las que me siento más deudor, que es con KEES BOEKE. Y me lo decía, me decía: es que a los clavecinistas no les entra en la cabeza que no... la gente tiene poquísimo interés en oír recitales de clave y que no hay un público. Quizá hay un público para disco pero hay muy poco público para concierto, y la flauta de pico, que es un instrumento mucho menos importante que el clave, pues hemos conseguido... hombre entre otras cosas, porque hemos tenido la enorme suerte de que en la historia moderna de la flauta de pico se ha cruzado un genio de primera categoría que es FRANS BRÜGGEN. Entonces, esto, digamos, ha elevado al instrumento a una jerarquía que otros instrumentos, pues, sencillamente porque no han tenido un intérprete de esa categoría, pues el instrumento no se ha colocado ahí. Es decir, los grandes... los instrumentos son lo que son por el repertorio y también por los instrumentistas que han pasado por ellos, y la flauta dulce, claro, ha tenido la inmensa suerte de toparse con un genio de primer orden, como el clave ha tenido la inmensa suerte de que se cruzara en su camino GUSTAV LEONHARDT o la viola de gamba de que se cruzara WIELAND KUIJKEN o JORDI SAVALL y, bueno, pues, eso ya no hay quien se lo quite a un instrumento.

G.P.- ¿No crees que está bajando en esa popularidad la flauta...?

A.M.- Lo que creo es que está bajando en la calidad de los intérpretes. Lo creo firmemente y me da mucha pena. Mira, yo...

G.P.- A la vez que, aparentemente, los intérpretes son cada vez más virtuosos porque ahora los que estudian por ahí... lo que se hace en Holanda con la música contemporánea...

A.M.- Una cosa es el virtuosismo y otra cosa es el talento. No conviene confundirlos totalmente. Yo... Esto es algo que le decía a WALTER VAN HAUWE, que coincidimos, bueno, estuvimos como quince días en Munich coincidiendo en una actividad, y le decía, pero, «¿por qué estás tan apartado del mundo activo, del mundo del concierto, del mundo del disco?», «¿por qué no grabas más?» Y él estaba como muy pasota, ¿no? Y decía, pues, que bueno, que le interesaba la enseñanza, en fin,

parece que su padre es un gran pedagogo y que esto él lo ha heredado y además pues, qué duda cabe de que es un gran pedagogo, ¿no? Es que la flauta de pico se va a convertir en algo como la guitarra o peor, le decía yo en broma, y él me contestaba, riéndose, «¡peor!» [risas]. La desaparición del panorama flautístico de FRANS BRÜGGEN en mi opinión es una pequeña tragedia para el instrumento, es decir...

G.P.- Pero eso quiere decir que él no está, no que los demás toquen peor, ¿o sí?

A.M.- Hombre, qué duda cabe de que hay mucha gente que toca muy bien la flauta de pico. No quiero decir que se toque mal. Quiero decir que ha habido unas cuantas personalidades, en mi opinión, ¿no? de un talento musical muy, muy extraordinario, desde luego por encima de todos FRANS BRÜGGEN, pero también WALTER VAN HAUWE, KEES BOEKE, por citar a dos, y es gente que está como muy retirada, ¿no? que está muy retirada, y, a veces se ponen de moda flautistas mucho menos interesantes. Pienso, digamos, que no se sigue al mismo ritmo interpretativo. Quizá es un pesimismo un poco absurdo por mi parte, ¿no?, pero a mí me gustaba mucho esa gente, la que empezó, ¿no? Creo que enfocó las cosas con un talento enorme del cual nos estamos beneficiando todos, claro.

G.P.- Pero ¿por qué motivo se puede preferir hoy a un flautista que tenga menos calidad interpretativa? ¿Por qué motivo alguien contrataría...? no sé en quien piensas...

A.M.- Entre otras cosas porque el más grande de todos ha dejado prácticamente de tocar la flauta.

G.P.- Pero eso es por voluntad propia, no es porque le falte el trabajo, supongo yo, pero ¿por qué se siente retirado, o se siente quizá un poco arrinconado WALTER VAN HAUWE en detrimento de...? es que no sé en quién piensas, no sé si en gente...

A.M.- No pienso en nadie en concreto y si pensara en alguien concreto no lo diría, evidentemente. No lo sé.

G.P.- Pero los oyentes o los que contratan conciertos ¿prefieren una interpretación más austera o más pobre? No sé cuáles son las características de esos que tú dices que tienen menos talento. ¿En que consiste su falta de talento? Bueno, la falta de talento se explica por sí misma pero, interpretativamente hablando ¿por qué se caracterizan o qué les falta?

A.M.- La verdad que no lo sé. No sabría explicártelo claramente y es posible que haya gente de gran talento y que a lo mejor yo no los conozco. Esto, absolutamente, entra dentro de lo posible, ¿no?, pero, en fin, creo que hay algunas personalidades de primerísimo orden que están muy poco en la palestra y son de primerísimo orden. Hay que ver el talento de WALTER, el talento de KEES, es que es gente con un cabeza musical... aparte de magníficos flautistas, qué duda cabe ¿no? Una gente de un talento musical, de una originalidad. Tú fíjate que una de las maravillas que ha hecho BRÜGGEN es convertir en clásicas todas las obras que ha tocado, y eso es algo que sólo consigue un gran intérprete. Es decir, FRANS BRÜGGEN toca una sonata de LOEILLET y esa sonata de LOEILLET pasa al repertorio, pero no sólo porque la ha tocado él (eso también), sino porque la ha tocado excelentemente bien, ¿no? y eso es muy difícil, eso sólo lo consiguen... en todos lo instrumentos sólo lo consiguen los grandes. Cuando HOROWITZ ha tocado una sonata de CLEMENTI, plumba, esa sonata de CLEMENTI se cuela al gran repertorio, en parte por mimetismo, en parte porque la ha tocado magníficamente ¿no? Entonces, bueno, pues creo que hay personalidades de primer orden y personalidades de no tan primer orden y que en la flauta, pues, hemos perdido muchos años de la personalidad más importante de todas. Yo se lo he dicho mil veces, yo tengo muy buena relación con FRANS,

> La flauta de pico no es rica en el terreno dinámico, eso lo sabemos todos, pero muchas veces hay una tendencia a dar por imposible la dinámica, ¿no?, entonces... a mí eso me parece un disparate... demonio, es verdad que es una dinámica problemática, que es una dinámica no muy amplia, pero, ¡intenta explotarla al máximo!

y le he dicho: «me gusta mucho lo que haces como director, pero, Dios mío, lo que se está perdiendo la flauta» y lo pienso firmemente, es decir, FRANS BRÜGGEN no ha dejado grabada apenas música manierista, todos los CASTELLO y FONTANA que él ha descubierto, que ha tocado como nadie, ¿no?, que es el padre de la criatura, ¿no?, que las ha tocado antes que nadie, ¿no?, con un talento fulgurante, bueno, pues que lo ha dejado en un disco, ¿no? A mí me da mucha pena, ¿no?, pero bueno, estamos hablando mucho de otros flautistas.

G.P.- Sí, que no son los que nos ocupan. Después volveremos sobre cuestiones más generales, pero seguimos ahora con tu biografía. ¿Cómo fueron tus inicios en la música?, ¿tienes antecedentes en la familia?, en fin, hablemos de la travesera...

A.M.- Bueno, sí, tengo antecedentes en mi familia, aunque mi familia propiamente dicha, la de mis padres no era nada musical. Es una familia, bueno, pues, de escritores, de intelectuales y supongo que esto me ha influido también en algunos aspectos, ¿no?, pero tengo dos tíos músicos que han ejercido sobre mí un influjo claro. Por un lado ENRIQUE FRANCO, el crítico de música que es tío carnal mío y con el cual he tenido mucho trato desde niño, y, por otro lado, aunque no es tío carnal sino tío político, ODÓN ALONSO, el director de orquesta con el cual he tenido muchísimo trato desde la primera infancia, de manera que yo con seis años, pues, he asistido a conciertos, he presenciado ensayos, he asistido a grabaciones de música clásica a una edad realmente insólita y supongo que esto ha determinado en alguna medida mi vocación por la música, aunque también lo he dicho muchas veces: es como muy atosigante, ¿no?, cuando eres muy joven, así, tener unos ilustres en la familia al lado de los cuales siempre te sientes muy negado y muy pequeño y muy... hay que saberse liberar de este peso. Pero, bueno, supongo que mi visión general de la música se ha beneficiado mucho de esta relación tan estrecha con dos músicos importantes... ¿y qué más me preguntabas?

G.P.- ¿Cómo empezaste? Creo que empezaste con la travesera, ¿no?

A.M.- No. Bueno, primero empecé de niño... yo a los seis años decidí que quería ser violinista, supongo que porque me habían llevado a un recital de un violinista español ilustre que estaba entonces empezando, pero la verdad es que me aburrí horriblemente, lo recuerdo muy bien, pero al cabo de poco tiempo, a pesar de lo que me había aburrido y de que me había parecido que era un poco ridículo todo esto, pues dije que quería ser violinista y entonces empecé a estudiar música, luego lo dejé al cabo de unos años, la clásica mala experiencia de la mala pedagogía que ha imperado y no sé si sigue imperando un poco en España, y luego me crucé con la flauta, pues, por azar, en el colegio, yo que soy tan enemigo furibundo de la flauta escolar. La verdad es que me crucé con la flauta dulce en el colegio pero no mucho como un instrumento escolar, porque en el colegio donde yo estudiaba había gente que estaba empezando a hacer música antigua, pues casi, casi, la primera en Madrid. Bueno, la gente de donde salió después el grupo PRO MUSICA, o que estaba iniciando, si quieres, el grupo PRO MUSICA. Y entonces, allí, pues, la flauta de pico que yo conocí en el colegio estaba muy asociada con el repertorio antiguo, sobre todo con el repertorio medieval y renacentista, y a mí esto me fascinó, y entonces, bueno, empecé en el colegio pero enseguida yo vi que esto iba en serio, y entonces, pues, mira, empecé... imagínate en esa época, te estoy hablando... es que yo ya soy viejo, estoy hablando de los años sesenta, ¿no? bueno, era una aventura total, no había una partitura, no había un instrumento, no había un flautista, no había absolutamente nada, era el yermo. Yo me acuerdo con trece años recorriendo desesperadamente las tiendas de Madrid, que casi todas lo que tenían eran baterías y organitos eléctricos, a ver si encontraba algo que se pudiera tocar con una flauta dulce, y en este sentido... claro, fue duro pero también fue una aventura como muy fascinante. Cuando algo lo tienes que sacar de la nada, ¿no?, es decir, el descubrir dónde hacían flautas decentes, el comprar una flauta decente, todo esto, cualquier cosa que para un flautista de ahora se lo encuentra ya hecho, conseguir un disco, ¿no?, bueno, realmente para estar un poco al tanto y conseguir un disco de FRANS BRÜGGEN o de... en fin, los discos que había entonces, pues, bueno, había que irse al extranjero, convencer a alguien, era como un abrirse camino, bueno, pues muy

apasionante. Yo creo que esto para los flautistas jóvenes que no tienen más que ir al CORTE INGLÉS para comprar treinta discos y que tienen acceso a todo género de partituras muy fácilmente, pues debe sonar una cosa, así, a viejo gagá, ¿no? lo que estoy contando, pero de hecho era así, y, bueno, yo me crucé con el que fue mi primer maestro durante muchos años, me crucé con MARIANO MARTÍN, que yo pienso que era quizá la única persona en Madrid que había enfocado la flauta dulce con un sentido...

G.P.- **¿Eso era en el conservatorio?**

A.M.- No, no, uy, qué va, por Dios. Yo me formé con MARIANO con clases particulares mucho antes de que se empezara en el conservatorio; ahora, de todos modos yo tuve los reflejos de ver que había una gran posibilidad de quedarse en un amateurismo total y que había que ir a un conservatorio. Entonces me matriculé en un conservatorio y entonces fue cuando estudié flauta travesera. Que conste que la estudié con gran vocación; no la estudié como el flautista que quiere conseguir el título, no, no, en absoluto, y a mí me encanta. Me encanta... me creo yo que llegué a tocarla francamente bien y muchas ves la echo...

G.P.- **¿La usas?**

A.M.- No, no me atrevo. Pero muchas veces la echo de menos y periódicamente paso temporadas tocando en la intimidad POULENC o FAURÉ o qué se yo qué. Mira, si tú me preguntaras, «¿con quién has aprendido la flauta dulce o la flauta travesera?» te tendría que dar una lista de nombres pero tremenda, porque es que yo he estudiado con todo el que se me ha puesto a tiro y creo que cualquier día voy a seguir haciéndolo, y he aprendido de todos los profesores que he tenido, unos buenos otros malos, otros regulares, de todos he sacado algo, y he tenido que fabricar mi manera de tocar y mi técnica cogiendo de aquí, de aquí y de aquí. Yo te diría que ha habido tres personas especialmente importantes en esta ristra de profesores que si lo pusiera en el currículum ya llenaba el currículum sólo con eso. Uno MARIANO MARTÍN, en segundo lugar RAFAEL LÓPEZ DEL CID que fue uno de mis profesores de flauta travesera y que era un instrumentista de una categoría tan inimaginable...

G.P.- **Eso he oído decir, sí.**

A.M.- ... que realmente pocas veces he conocido a alguien que conozca su instrumento con una profundidad semejante, y yo creo que en muchos sentidos mi técnica a quien más debe es a él. Esto caerá fatal en el público de vuestra revista porque un flautista de flauta travesera moderna y de lo más, bueno, pues de lo más moderno, pues, decir que mi técnica le debe a él más que a ninguna otra persona, pues quizá suene un poco raro, pero como es la pura verdad, yo qué le voy a hacer, y, en tercer lugar, a KEES BOEKE que, digamos, me iluminó en algunos aspectos concretos en muy poco tiempo. He dado muy pocas clases con este señor pero a mí me abrió... es decir, KEES BOEKE consiguió algo que para mí era muy importante que era decir, bueno, ahora ya estoy en posesión de poder hacer la música que quiero, dejar de querer tener más profesores, dejar de inspirarme demasiado en lo que hacen los otros; ahora, este señor me ha dado el instrumento para realmente ser yo y encontrar mi propio camino, y esto, bueno, toda la gratitud del mundo. Fue una relación absolutamente iluminatoria. Con nadie he dado menos clases y nadie me ha enseñado tanto. Seguramente si esto lo leyera KEES se quedaría asombrado. A lo mejor ni se acuerda de mí; habrá tenido muchísimos alumnos, pero para mí fue la persona con la que... bueno quizá he sido injusto, tendría que nombrar a ROBIN TROMAN,

> Hemos tenido la enorme suerte de que en la historia moderna de la flauta de pico se ha cruzado un genio de primera categoría que es FRANS BRÜGGEN. Entonces, esto, digamos, ha elevado al instrumento a una jerarquía que otros instrumentos, pues, sencillamente porque no han tenido un intérprete de esa categoría, pues el instrumento no se ha colocado ahí.

que fue profesor mío en París con el que tengo una gratitud enorme y además una de las personas más nobles y más inteligentes que me he encontrado en el mundo de la música antigua. No es conocido.

G.P.- Creo que forma parte de un cuarteto, Sesquitertia, en París, ¿no?

A.M.- Él tiene un cuarteto que hace mucha música contemporánea, no sólo contemporánea, también hace renacimiento, sí, pero él ha cultivado mucho la música contemporánea. Fue Frans Brüggen el que me puso en la pista cuando me iba a ir a estudiar a París... Yo fui becado por la Fundación March, y teóricamente, pues, me iba a ir a un sitio más barroco, pero luego pensé que iba a hacer un frío horrible, que me iba a coger unas depresiones espantosas, porque yo soy una persona nada segura de sí misma, (aunque no lo parezca soy una persona tímida y muy insegura y un poquito depresiva, a veces, y, entonces, pensé que yo en Holanda me iba coger unas murrias horrorosas, que no iba a aprender holandés en la vida y en el último momento dije, «qué narices, me voy a París»), y como entonces yo quería estudiar todavía flauta moderna, no la había desestimado ni mucho menos, me fui a estudiar con Philippe Pierlot, no el violagambista, sino el hijo de Pierre Pierlot, un flautista fantástico y me lo pasé muy bien. No sé, si yo podía haber tomado el camino de la flauta moderna, no fue una decisión así tan expresa, me encontré con ello hecho, ¿no?, por las circunstancias y entonces Frans Brüggen me dijo, «si vas a París estudia con este señor», que no era muy conocido allí; tomaba clases particulares con él. La beca la verdad es que no me cubría casi nada, y... Una persona a la que también debo recordar en este momento y de algún modo aunque yo nunca he sido su discípulo, por desgracia, desde luego, es Frans Brüggen con el cual he tenido una relación personal muy buena desde que era yo muy joven, por una casualidad, y nunca he sido su alumno pero, bueno, su influjo es grande en cualquier flautista, pero en mí es enorme, aunque me precio de que nunca jamás pasé por ese síndrome horrible de ser un imitador de Frans Brüggen. Lo inimitable no se debe intentar nunca imitar. Hay cosas imitables y cosas no imitables y en Frans Brüggen caso todo es inimitable. Creo que nunca entre en el juego de imitar a Frans, que tuve siempre claro que lo que hace Frans no se puede imitar y si lo imitas, malo.

> Tengo muy buena relación con Frans, y le he dicho: «me gusta mucho lo que haces como director, pero, Dios mío, lo que se está perdiendo la flauta» y lo pienso firmemente.

G.P.- Pero es cierto que hay mucha gente en la que su estilo, su forma de soplar, su forma de hacer... quiero decir: la influencia es innegable en todos sus alumnos. Uno puede decir, Kees Boeke, por ejemplo, tampoco lo imita pero sin duda hay un antes y un después en la forma de soplar, en la sonoridad, ¿no?, en todo. Quizá las imitaciones sean algo más ridículo, pero...

A.M.- Pero, hombre, naturalmente. Me refiero a la imitación un poco más superficial, ¿no? Es un hombre con una personalidad muy grande, como con muchos *tics* muy personales, y esto no admite imitación. Hombre, lo que es la base de la técnica y la concepción musical, claro que sí, eso no es imitar, eso es aprender.

G.P.- Entonces, con él propiamente ¿nunca diste clase, ni en cursillos?

A.M.- Nunca.

G.P.- Entonces su influencia fue a través de grabaciones, de conciertos...

A.M.- Hombre, y a través de discípulos suyos como Robin Troman y como Kees, y como Ricardo Kanji también.

G.P.- Siguiendo con la enseñanza, no la tuya sino la que tú proporcionas, ¿qué interés sientes por la enseñanza? Antes tengo que decir que eres Catedrático de Flauta de Pico del Conservatorio de Arturo Soria de Madrid. ¿Cuál es tu interés en la enseñanza?, ¿qué te proporciona?, ¿por qué lo haces? Es decir, hay profesores a los que no les interesa. También puede ser meramente una forma de vida, un trabajo.

A.M.- Hombre, para mí es una forma de vida. Es, digamos, un seguro de ser flautista, cosa que

no hay que desdeñar. Mira, yo llevo muchos años enseñando y he llegado a la conclusión de que me gusta la enseñanza [risas]. Después de muchos años he llegado a esa conclusión. Yo no te digo que quizá en mi trayectoria como maestro quizá hay un cierto grado de frustración. Yo tengo la impresión... mira, yo he tenido muchos alumnos y he tenido muy buena relación con... creo que prácticamente con todos y pienso que los que han sido mis alumnos pues casi todos tienen buen recuerdo de mí y quizá en muchos casos alguna gratitud, ¿no? He tenido siempre una buena relación con mis alumnos, pero casi siempre... yo tengo la impresión de que casi nunca he podido llegar a transmitir al cien por cien aquellas cosas que me gustaría transmitir, quizá, entre otras cosas, porque, al no estar en un conservatorio superior en el que los alumnos acaban su trayectoria, pues, los pierdo un poco antes de lo que me gustaría, ¿no? Yo tengo un poco esa impresión, ¿no?, de que, hombre, sí, creo que a mis alumnos les he enseñado muchas cosas, ¿no?, pero pienso que hay una dimensión que yo todavía no he conseguido transmitir a mis alumnos y no acabo de reconocerme en mis discípulos. Es más, no utilizo casi nunca el término discípulo sino el término alumno que es, digamos, un rango un poco inferior. Con esto no quiero desdeñar en absoluto, por Dios, a mis alumnos.

> [La flauta de pico] es un instrumento restringido, aunque por otro lado tiene un repertorio bastante amplio y bastante envidiable si lo comparas con otros instrumentos de viento, pues sólo la travesera barroca sale mejor parada.

G.P.- **Esa impresión de la que hablas es meramente por falta de tiempo, ¿no?**

A.M.- Hombre, también te diría que tal como funcionan los conservatorios en España, pues, me he encontrado con una buena proporción de alumnos, pues, sin una clara orientación profesional, un poco el clásico alumno pues un poco *amateur*, o un poco despistado, y, claro, pues este tipo de alumno también, oye, pues, yo no es que tenga nada contra él, pero, hombre, te desgasta un poco, te quita un poco de energía, te quita un poco de tonicidad. De todos modos yo no estoy muy seguro de que yo vaya a seguir enseñando siempre. No sé si no haré como FRANS BRÜGGEN, *mutatis mutandis*, que, bueno, hasta aquí hemos llegado y ahora me voy a dedicar a otras cosas. No es imposible.

G.P.- **Pero, digamos que, cuando has dicho que te gusta, es que te sirve, te reconforta, obtienes algo de la enseñanza que no es solamente un sueldo, ¿no?**

A.M.- Ah, no. Esto no habría quien lo aguantara. Yo he dejado muchos trabajos con sueldos mucho mejores [risas]. Sí, sí, y algunos que ni siquiera he empezado. No, no. No es esto, naturalmente. Mira, con la enseñanza hay una cosa que es estupenda, que es que se aprende horrores. Esto yo creo que lo sabemos todos. Se aprende muchísimo, se aprende constantemente y, yo no sé, quizá soy muy egoísta pero me interesa tanto lo que aprendo yo como lo que aprenden mis alumnos. La enseñanza te permite racionalizar tu instinto muchísimo. Yo, contra lo que pienso que se suele pensar, por eso de ser hijo de un filósofo, soy muy instintivo, soy un músico muy instintivo, mucho más instintivo que racional y la enseñanza te permite, digamos, poner en palabras lo que ha salido instintivamente, para mí esto no tiene precio. Yo he aprendido mucho enseñando.

G.P.- **En cuanto a la enseñanza, has analizado un poco tu situación, pero, ¿cómo ves la enseñanza de la flauta en España, en general?**

A.M.- No lo sé. No quiero hablar de esto porque tengo una información insuficiente. Pienso que en muchos sitios se esta enseñando muy bien. Me llegan noticias, por ejemplo, de que la labor que estáis haciendo en Sevilla es muy buena, de que hay un número de alumnos tremendo...

G.P.- **Ahora quedan menos porque han cerrado el ingreso en Grado Elemental, pero todavía hay algunos.**

A.M.- ¿Ah, sí? Bueno, yo no sé... esto sí que no quiero hablar de ello. Me imagino que habrá un poco de todo, pero, bueno, creo que no están mal los flautistas españoles, en general. Creo que no

dejamos muy mal el listón.

G.P.- **Sí, pero, ¿hay carencias que crees comunes a todo el colectivo de estudiantes de flauta que no tengan, por ejemplo, el colectivo de estudiantes de violín?**

A.M.- Mira, para no hablar de cosas de las que yo no entiendo, lo que es evidente es que hay unas carencias grandes en el terreno de la música antigua, que los conservatorios van con treinta años de retraso y a este paso van a ir con sesenta, que yo he luchado toda mi vida para que la enseñanza de la música antigua tenga un desarrollo en el mundo de los conservatorios, que al fin y al cabo, pues es la enseñanza fundamental, y que he ido de fracaso en fracaso en este sentido y que ya estoy un poco harto y que me parece que os voy a dejar a los más jóvenes a ver si se os da mejor la lucha que a mí, ¿no? Yo ya esa etapa la quemé, mira, pues, que sea lo que Dios quiera [risas]. Eso sí, eso sí lo puedo decir, pero, vamos yo no conozco con detalle la enseñanza de la flauta de pico así en toda España.

G.P.- **Entonces, ¿tú crees que los problemas son fundamentalmente en cuanto a la música antigua en general, o sea que no hay problemas específicos de la flauta de pico que no tenga por ejemplo...**

A.M.- Hombre, es que al fin y al cabo la flauta de pico tiene el privilegio de que se enseña...

G.P.- **...de existir, al menos...**

A.M.- ...de existir, claro. El problema es que otros instrumentos, pues el que los quiere estudiar, pues, se tiene que ir. Ahora, la consecuencia es que también los flautistas de pico, pues, padecen en los conservatorios una cierta falta de ambiente y un cierto aislamiento. Es decir, si en los conservatorios hubiera música antigua en general, pues, a lo mejor, gente que se va a estudiar a Holanda o a Alemania o a donde sea, pues a lo mejor no sentía esa necesidad de irse porque encontraba un ambiente comparable. Yo pienso que, a veces, la gente que se va, pues, se va a estudiar con un profesor que puede no ser mucho mejor que el que podría tener en España, pero, sin embargo, en otro ambiente tiene otras cosas que no le ofrece la enseñanza en España, y, por tanto, yo casi siempre animo a mis alumnos cuando me dicen que se quieren ir, digo, pues, mira, sí, ¿por qué no? mejor.

G.P.- **Y, bueno, por entrar en detalles sobre la enseñanza de la flauta que interesan, supongo, a los lectores de la revista, has dicho, al menos en una ocasión en esta entrevista, que no te interesa la enseñanza en grado elemental, ¿puedes desarrollar un poco eso?, ¿por qué?**

A.M.- Mira, supongo que en primer lugar porque no se me da bien, pero también por otras cosas. Pienso que la música antigua y no digamos la flauta de pico es un mundo muy pequeño, es un mundo muy especializado, y por tanto creo que se debe tratar como una especialización y no como un instrumento general. Si a niños de ocho años se les mete, que los meten los padres, a estudiar flauta de pico, hay una probabilidad enorme de que incluso si aprenden a tocar la flauta de pico de una manera satisfactoria a una edad muy temprana, lleguen a los catorce años más o menos que es la edad en la que uno empieza a entrever lo que quiere, y digan, ¿pero yo qué estoy haciendo tocado este instrumento si a mí lo que me gusta es la música de MOZART y BEETHOVEN, y CHOPIN, como a casi todo el mundo, o a mí lo que me gusta es la música de PROKOFIEV y STRAVINSKY, o a mí lo que me gusta es tocar en una orquesta. Entonces me parece como que es criminal meter a niños muy pequeños en un camino tan especializado. Es como si un niño con ocho años de repente dice: «yo lo que quiero es aprender holandés»; «oye, mira, niño, pues si tú no tienes... si no eres hijo de un señor holandés o si no está claro que vas a ir a vivir a Holanda, pues mira, a tu edad lo que tienes que estudiar es ingles». El holandés a los ocho años se aprende mejor que a los dieciocho, qué duda cabe, pero, demonio, lo lógico es empezar por algo más general y luego tomar un camino de especialización. Ese es mi punto de vista. Creo que la música antigua no debe salir de un cierto enfoque de lo que es. Es una especialización.

G.P.- **O sea, que tú no sólo dices que no te interesa a ti, sino que debería no existir. Deberían estudiar otro instrumento, la travesera, el violín, el piano o lo que sea, y...**

A.M.- Mira, a mí no me gustan las afirmaciones tajantes, porque siempre pienso que me puedo

equivocar. Pienso que un niño de una edad temprana, que me parece sumamente improbable que tenga una visión muy clara de lo que significa dedicarse a ser interprete de música antigua, le aprovecha más o menos el mismo tiempo, pues, estudiando un instrumento de viento cualquiera, que eso le da una base técnica bastante sólida, que luego se va a poder aprovechar... yo, cuando me vienen padres con niños muy pequeños, pues, les cuento un poco siempre esto y les digo, miren, plantéense ustedes si no es mejor pues que estudie flauta travesera u oboe, o tal, estos instrumentos, pues, que están en las orquestas, que están en las bandas, que están en todos los conservatorios, que tiene más salidas profesionales, y que tienen más posibilidades profesionales, unas posibilidades profesionales más amplias, más variadas, y si a su niño le sigue apeteciendo tocar la flauta dulce, pues cuando se haya sacado su Grado Elemental de otro instrumento, pues que venga por aquí y fenomenal. Me parece que es el mejor consejo que puedo dar. Yo sé que hay muchos flautistas que no están de acuerdo con esto, pero me da más o menos igual. Yo he tenido alumnos, ¿no? que han llegado a una edad... pero ¿yo qué hago haciendo esto? Y por lo menos yo siempre les digo, yo te lo advertí. Ése es mi punto de vista. Pero no hablemos tanto de la enseñanza [risas].

G.P.- **Tu actividad comenzaría en la segunda mitad de los sesenta, ¿no? La verdad es que por interés de los futuros estudiosos de la flauta de pico podrías dar alguna fecha.**

A.M.- Yo nací el año 53, bueno, casi el 54, porque soy de los últimos días del año y yo empecé a tocar la flauta con trece o catorce años, vamos, empecé, empecé un poquito. Salí del colegio el año 70 y, bueno pues, naturalmente que seguí estudiando la flauta durante unos cuantos años. Yo he estudiado mucho y he estudiado muchos años. Me he matado mucho, la verdad. No me ha resultado nada fácil conseguir lo poco o no tan poco que he conseguido y además luego hice carrera universitaria, lo compatibilicé; la verdad es que he trabajado mucho. Creo que me he chamuscado un poco. Sí, mira, yo, bueno, más o menos cuando volví de París, que fue más o menos cuando di medio por terminada mi formación y cuando empecé a dar clase en conservatorio...

G.P.- **¿No te importa dar fechas de eso?**

A.M.- Es que yo soy funesto con las fechas. Yo ya era mayorcito. Esto debió ser como en torno al año 80. Entonces... sí, yo creo entré... que volví de París el año 80, creo recordar.

G.P.- **Hasta entonces, perdona que te interrumpa, ¿no habías tenido ninguna actividad concertística?**

A.M.- Sí. Uy, muchas. Yo fui lanzado. Toqué mi primer concierto con orquesta como con 17 años, una cosa audaz, porque debía ser un principiante impresentable, me acuerdo que toqué con la ORQUESTA DE LEÓN de entonces, que dirigía ODÓN ALONSO, padre, no mi tío, sino su padre, y que era una orquesta, pues muy doméstica pero muy entrañable y con un público súper entusiasta en una época en que esto en España en provincias era inhabitual y toqué el *Doble Concierto* de TELEMANN con JOSÉ MORENO, el flautista de flauta travesera, de la ORQUESTA DE RADIO TELEVISIÓN y no lo debí hacer tan mal porque me tuvo desde entonces una gran estima y mucho cariño. Pero bueno yo debería ser un principiante total. Le eché bastante valor a la cosa, ¿no? Y luego, pues yo siempre he tocado mucho siendo estudiante, siempre hacía música de cámara y cuando me podía poner en público, pues... yo en este sentido no creo que haya que esperar a estar formadísimo. Cuando los alumnos me vienen así muy tímidos: "es que voy a dar un concierto", hombre, pues fenomenal, no me lo digas así, como pidiendo perdón. Entonces, sí, bueno, pues fui bastante lanzado. Hice cosas bastante raras. El primer concierto que di con clave (no estoy hablando de la prehistoria, pero es verdad, es que en Madrid no había claves) lo di nada menos que acompañado por ANTONIO BACIERO, cosa que bueno, pues me llena de orgullo. Entonces... de hecho, pues ANTONIO me medio sugirió que hiciera dúo con él. Bueno, a pesar de que él era un músico consagra-

> Una de las maravillas que ha hecho BRÜGGEN es convertir en clásicas todas las obras que ha tocado, y eso es algo que sólo consigue un gran intérprete.

do y yo un estudiante, pues, no, no me pareció que ése fuera mi camino y en fin, no hicimos dúo. Y luego, pues empecé a tocar aquí pues... bueno, con diversa gente, pero durante una temporada hice dúo con INÉS FERNÁNDEZ ARIAS, de la que tengo un magnífico recuerdo y después... después, pues me líe la manta a la cabeza, ya vuelto de París y eso me puse a tocar con gente, bueno, de primerísima fila mundial como ALINE ZYLBERAJCH, con la cual hice dúo muchos años y bueno tengo... tengo muy buen recuerdo de casi todo el mundo con quien he tocado. Hice algunos conciertos con CHRISTOPHE COIN, hice algunos conciertos con WOUTER MÖLLER, con JACQUES OGG, con MARIANNE MÜLLER, con acompañantes verdaderamente de súper lujo, que yo muchas veces me sorprendo de que tuvieran humor para venir a España a tocar conmigo, ¿no? y además tengo que decir que, no sé, que mis relaciones con toda esta gente tan famosa fueron muy entrañables. La gente cuanto más grande suele ser más generosa y suele ser más fácil el hacer música, y no se discute en los ensayos y cosas de éstas que a veces son tan enojosas, ¿no? Y bueno, sé que CHRISTOPHE, después de tocar conmigo, pues, hablaba muy bien de mi por ahí, en fin, muy emocionante, ¿no? Pero llega un momento que yo me planteé, que bueno, que estábamos en España, que había que hacer más las cosas en España, que este trabajo, un poco, de.... de bueno, pues de ensayar dos días para hacer un concierto el tercero, pues que sí, que se podían conseguir unos buenos resultados con gente de tanta categoría, por supuesto, pero que, en fin, que esto era un camino como un poco en falso que no terminaba de ser lo que yo quería. Entonces es cuando formé un grupo. Formé un grupo casi empujado, casi obligado, ¿no? No voy a contar cómo surgió, pero creo que si no me hubieran obligado, nunca habría tenido valor de formar un grupo. Yo soy muy poco lanzado, ya lo he dicho al principio y es la pura verdad. No soy uno de estos músicos empresarios que pueden con todo, ¿no? Empecé con el grupo, ya te digo, casi por obligación para cumplir algunos compromisos concretos, y yo mismo me quedé muy sorprendido de que el grupo que había formado como sin muchas expectativas de futuro estaba funcionando mucho mejor de lo que yo me podía imaginar, y dije, bueno, pues vamos a intentar darle forma a esto. Y así es como nació ZARABANDA. ZARABANDA nació en el año 85 y bueno, pues, ahí está. ¿Cuántos años han pasado? Un montón.

G.P.- **Trece o catorce.**

A.M.- Trece o catorce. Pues mira, guste más o guste menos el trabajo que yo hago, ZARABANDA ha llegado a una edad a la que llegan pocos grupos españoles. Pues ese mérito tengo, por lo menos el de la perseverancia. Y, bueno, pues mira, con ZARABANDA como todos los grupos. Yo siempre digo que es como mi segunda familia. Como todas las familias da grandes satisfacciones y grandes disgustos y sobre todo grandes preocupaciones y responsabilidades. A veces maldigo el día en el que me metí en esto y otras veces digo, bueno, y qué sería yo sin ZARABANDA ¿no? Bueno, hemos hecho mucha música, la hemos hecho con mucha vocación, nos hemos puesto siempre muchos desafíos, hemos luchado mucho por ir a más, por no quedarnos donde estábamos. Bueno, pues es la aventura de mi vida, y, bueno, a mí la música es lo que más me importa en el mundo, creo. Soy un fanático. Soy un enfermo. Mi mujer lo supo desde el principio. Sabía que yo tenía una amante con la cual tenía que convivir y con la cual no tenía que competir, ¿no? y, bueno, mi vida está entregada a la música en cuerpo y alma. Es una cosa como de fervor religioso. Para mí la música es lo más serio que existe en el mundo. Tengo una visión de la música... mira el otro día en televisión había una entrevista con... éste... RUIZ GALLARDÓN y soltó una frase que a mí me dejó congelado, porque es una frase que suena un poco ridícula pero yo la había dicho tantas veces en la intimidad. Decía, la música, la actividad musical, y fíjate, esto lo dice un político, tiene mérito... dijo, la música, incluida la interpretación, es aquello que aproxima al hombre más a la divinidad. Y esto suena un poco ridículo a lo mejor, pero yo lo pienso firmemente. Es decir, creo que la música es lo que te hace entrever lo que puede ser otro mundo, ¿no? No deduzcas de esto que soy una persona muy religiosa. Mi religión es la música, pero sí creo que hay una dimensión superior, una dimensión... que la música tiene algo, algo supra terreno. Esto debe sonar muy mal, ¿no? me está dando vergüenza decirlo.

Continuará.

Madrid, 31 de enero de 1999. Entrevista y transcripción, Guillermo Peñalver Sarazin. ❑

ESTUDIOS SOBRE LA FLAUTA DULCE PUBLICADOS EN 1995. (1ª parte)

David Lasocki
Traducción, Vicente Parrilla López

Este artículo fue publicado en *American Recorder, Vol. XXXVIII, nº 2* (marzo 1997).
©1997 American Recorder Society.*

Este informe cubre los libros y los artículos publicados en 1995 que amplían nuestro conocimiento sobre la flauta dulce, sus fabricantes e intérpretes, su ejecución y técnica, su repertorio, y sus representaciones en obras de arte en el pasado o en el presente. También se incluyen algunas publicaciones más antiguas no comentadas previamente. El autor ruega a los lectores que le hagan saber (c/o *Revista de flauta de pico)* de cualquier publicación significativa que él pudiera haber pasado por alto. La serie será continuada con referencias a años subsiguientes.

Repertorio.

Merece un lugar privilegiado la serie de artículos sobre el repertorio de la flauta dulce publicada en *The Cambridge Companion to the Recorder,* ed. John Mansfield Thomson (Cambridge: Cambridge University Press, 1995). Aunque ya se ha descrito en estas páginas,[1] no está de más comentar los artículos principales. Anthony Rowland-Jones, en "El repertorio medieval y renacentista para flauta dulce" (pp. 26-50), traza sabiamente una continuidad desde repertorio "designado", pasando por "probable" y "ampliado", hasta "arreglado". Puesto que la flauta dulce no parece haber sido inventada hasta alrededor de 1400, el repertorio medieval se restringe a las categorías de "ampliado" y "arreglado". Juiciosamente, invita a los flautistas a basarse en los ejemplos de repertorio "designado" o "probable" conservado del Renacimiento para interpretar diversos tipos de música vocal e instrumental.

Tratando de "La Sonata barroca para flauta dulce" (pp. 51-73), Rowland-Jones la identifica acertadamente como un fenómeno mayoritariamente del norte de Europa entre los años 1690-1740 destinado generalmente a un mercado *amateur,* no excesivamente exigente a nivel técnico pero cargado de desafiantes dificultades interpretativas. Menciona las sonatas que considera más gratificantes desde el punto de vista musical, como algunas de Händel y Telemann, seguidas por las de Loeillet, pseudo-Vivaldi *(Il pastor Fido* de Chédeville, nº 6), Albinoni, Finger, Veracini, Benedetto Marcello, Barsanti, y Sammartini, y por otro lado las de Daniel Purcell, Paisible, Bononcini, y posiblemente Pepusch, van Wassenaer y Roman. Difícilmente habrá desacuerdos con el autor por esta lista (aunque yo personalmente excluiría a Pepusch, que era sensiblemente mejor en la escritura a varias partes) y me alegra que, finalmente, se trate a Finger con justicia. En cuanto a "El repertorio barroco de música de cámara" (pp. 74-90), Rowland-Jones trata un grupo mucho más variado de composiciones, enumerando las mejores y describiéndolas brevemente.

Adrienne Simpson, centrándose en "La flauta dulce orquestal" (pp. 91-106), se ve obligada a admitir que el instrumento "no mereció un lugar en la orquesta por sí mismo, pero fue un útil complemento que algunos intérpretes podían ofrecer". La mayoría de los grandes compositores del barroco tardío –Lully, Charpentier, Blow, Purcell, Telemann, Bach, Vivaldi, y Händel– utilizaron la flauta dulce con magníficos resultados, si bien en casos relativamente aislados. Los únicos ejemplos contemporáneos citados son de Benjamin Britten *(A Midsummer Night's Dream* y *Noye's Fludde).*

Anthony Rowland-Jones y yo clasificamos "El Concierto para flauta dulce del s.XVIII" (pp. 107-118) en cuatro categorías: para instrumento solista y orquesta; para dos o más instrumentos dominantes a solo; *concerti grossi*; y conciertos de cámara, escritos para un conjunto de cámara sin orquesta. Nos ocupamos de los conciertos de Albinoni, Babell, Bach, Baston, Dieupart, Graupner, Heinichen, Alessandro Marcello, Naudot, Alessandro Scarlatti, Schickhardt, Telemann, Vivaldi, y Woodcock –"una

* La REVISTA DE FLAUTA DE PICO agradece a Ben Dunham, editor de *American Recorder* y al autor David Lasocki, el permiso para traducir y publicar esta serie de artículos.

parte altamente significativa del repertorio, que ofrece algunos de los mayores desafíos técnicos y recompensas musicales"–.

Hasta ahora, no ha habido nunca una bibliografía satisfactoria de música para flauta dulce. En un primer paso hacia una, he compilado una bibliografía de música temprana para conjunto de flautas, definida como aquella para tres o más instrumentos, con o sin bajo continuo, sin cuerdas, orquesta, o voz. Richard Griscom y yo estamos trabajando actualmente en una bibliografía completa de música para flauta anterior a 1800. David Lasocki, "A Preliminary Bibliography of Ensemble Pieces for Recorder, 16th-18th Century", *The Recorder Education Journal* 2 (1995): 79-85.

Thiemo Wind ha extraído una asombrosa cantidad de provecho de preguntas referentes a *Der Fluyten Lust-hof* (1646/49) de Jacob van Eyck y de otras colecciones contemporáneas similares. En el último artículo que me ha llegado, Wind analiza la melodía "Je ne puis eviter" de François de Chancy (título original "En vain je veux celer", *Airs de cour a quatre parties,* París, 1635) y el conjunto de variaciones para flauta dulce que aparecen en *'t Uitnemend Kabinet I* (Amsterdam, 1646). El editor, Paulus Matthyszoon, declaró que habían sido compuestas por varios autores: van Eyck, Pieter de Vois, y el hijastro de este último, Steven van Eyck (ninguna relación con Jacob). El propio J. van Eyck escribió cuatro variaciones sobre esta melodía bajo su nombre holandés "Philis schoone harderinne" *(DFL I)*, y en la segunda edición de *DFL* se incluyó una versión a dúo (más probablemente del editor que de van Eyck). Una de las consecuencias más útiles del artículo de Wind es la gran cantidad de información biográfica sobre de Vois y alguna otra sobre S. van Eyck, ambas figuras poco conocidas hoy. Sobre argumentos estilísticos y de otros tipos, Wind concluye que las variaciones fueron escritas por los tres compositores, y que probablemente Matthyszoon las reunió a partir de tres conjuntos de variaciones previamente existentes. "'Je ne puis eviter': 17de-eeuwse blokfluitvariaties van een Nederlandse 'groupe de trois'", *Musica Antiqua* 10, nº 3 (agosto de 1993): 104-11.

Don Fader ha examinado las dos versiones distintas de las *suites* de Francis Dieupart, la primera para clave y la segunda a dos partes "*mises en concert... pour un violon & flûte avec une basse de viole & un archilut*" (arreglado para violín y flauta dulce con viola de gamba y archilaúd). Concluye que ninguna de las dos versiones "es la representación ideal de las intenciones del compositor –y de hecho tales intenciones, hasta donde se sabe, fueron diferentes de lo que propone cada versión–. En otras palabras, lo que Dieupart parece haber tenido en mente en un principio era una realización a clave solo doblado por violín o flauta, pero las versiones que nos han llegado son, por un lado, la realización para clave solo y, por otro, para conjunto instrumental con b.c. Mi interpretación es que la decisión última en cuanto a la realización de las distintas posibilidades inherentes a la partitura es algo que el compositor deja a juicio del ejecutante". Fader incluye algunas cuidadosas reflexiones sobre el *status* de los arreglos en la era barroca y la gran libertad de acción dada a los intérpretes en aquella época. "Let the Buyer Beware: Dieupart's *Six suittes de clavessin* and Arrangement Practices for the Recorder", *The Recorder Education Journal* 2 (1995): 32-52.

Brian Alexander Berryman compara detalladamente el primer libro de *suites* de Jacques Hotteterre le Romain para *traverso* y b.c. (1708) con el segundo (1715). (Hotteterre señaló en el prefacio al primer libro que todas las piezas podían ser transportadas una tercera menor ascendente para la flauta dulce alto). Berryman señala el mayor número de elementos italianos en el segundo libro como prueba de que Hotteterre procuraba estar al día y conservar a sus patrones en épocas de cambio. "Jacques-Martin Hotteterre, *Les goûts réunis* und die Entwicklung der französischen Barockmelodik", *Tibia* 20, nº 3 (1995): 517-31.

El problema de la instrumentación del cuarto *Concierto de Brandenburgo* de Bach continúa originando acaloradas discusiones, como demuestra la edición de 1995 de *The Galpin Society Journal.* Michael Marissen, contestando a un artículo de Tushaar Power, arguye que, al referirse a las flautas en Sol, Power cometió un gran número de errores que confunden su argumento. Power, en respuesta, afirma que el argumento de Marissen "se basa en numerosas suposiciones sin base... una supuesta intimidad con J.S. Bach", y una lógica defectuosa. Una de las dificultades de discutir un tema como éste es que hay muchas teorías sobre ciertas evidencias a menudo pequeñas y ambiguas. Quedo a la espera del amplio estudio sobre el uso de la flauta dulce en Bach prometido por Marissen.

Mientras tanto, George H. Goebel ha encontrado una nueva fuente de información sobre lo que parece ser un *flauto di ecco*, aunque la cita es algo enigmática. En sus *Elements ou principes de musique* (Amsterdam, 1696), Etienne Loulié, que fue entre otras cosas intérprete y profesor de flauta

dulce, escribió: *"Les sons de deux flûtes d'echo sont differents, parce que l'un est fort, & que l'autre est foible"* (los sonidos de dos flautas de eco son diferentes, porque uno es fuerte y el otro es débil). Goebel lo interpreta como que la flauta de eco era un instrumento que podía sonar tanto *forte* como *piano*. Pero ¿por qué, entonces, se necesitarían *dos* instrumentos para tocar *forte* y *piano?* ¿Quiso decir Loulié que una *mitad* de la flauta de eco sonaba *forte* y la otra *piano*, o hay alguna otra explicación? Ya sabíamos que James Paisible solía tocar una flauta de eco en Londres alrededor de 1710, pero sólo hemos podido especular sobre la naturaleza de ese instrumento –¿dos flautas atadas?– y Loulié no proporciona ninguna ayuda en este caso. Además, tal y como Marissen ha mostrado, la idea de Bach parece haber sido la de usar las marcas *f* y *p* en las partes de flauta del *Concierto de Brandenburgo* para indicar *tutti* y *solo* más bien que *forte* y *piano*. ¿Más ideas? Michael Marissen, "Bach and Recorders in G", *The Galpin Society Journal* 48 (marzo de 1995): 199-204; contestación de Tushaar Power, 265-69; George H. Goebel, "New Evidence on the Echo Flute", 205-07.

En la época en la que yo me crié en Inglaterra, la sonata en trío en Do M de Telemann para dos flautas alto y continuo de *Der getreue Music-Meister* (1728) era conocida cariñosamente como «las novias de Telemann». En la reformulación de Harold Love, las mujeres se convierten en «ilustres señoras» de la antigüedad. Después de observar que *DgM* estaba dirigido tanto a mujeres como a hombres *amateurs*, Love cuenta las historias de los dedicatarios, relacionándolas con la música de Telemann. Concluye que «el saber que [la música] arroja sobre estas narraciones de violación y suicidio debe influir con toda seguridad en nuestra interpretación de ella, aunque es una representación miniaturística que no debe estar *demasiado* sobrecargada de pasión». «Telemann's Illustrious Ladies», *Australia's Journal of Recorder and Early Music* 19 (agosto de 1995): 4-6.

Ingo Gronefeld acaba de publicar los dos últimos volúmenes de su catálogo temático en cuatro partes de conciertos para flauta (incluyendo a la flauta dulce) escritos antes de 1850. El tercer volumen cubre de Racemberger a Zumsteeg, y el cuarto es un suplemento y un índice de íncipits. En los nuevos volúmenes la flauta dulce está representada por Corrette, Racemberger ("flauto piccolo"), Sammartini, Sari, Alessandro Scarlatti, Scheibe, Schickhardt (referido equivocadamente como concierto para flauta travesera), Schultz, Stulick (que no se conserva), Telemann, Valentine, Vivaldi, y Woodcock. Desafortunadamente, Gronefeld, al igual que otros escritores modernos, ha sido engañado a pensar que Giovanni Paolo Simonetti fue un compositor del barroco, mientras que se trata de la invención del verdadero compositor, Winfried Michel. *Flötenkonzerte bis 1850: ein thematisches Verzeichnis* (Tutzing: Hans Schneider, 1992-95).

Robert Hickcock y Peter Robertson rinden homenaje a Daryl Runswick, un profesor de música de Leicester que escribió y arregló algunas docenas de piezas para conjunto de flautas, generalmente a seis partes con tres líneas de bajo independientes (bajo, gran bajo, y contrabajo). Su artículo incluye una lista completa de las obras, de las que se puede obtener copias de la filial de Leicester de la *Society of Recorder Players*. "The Recorder Works of Daryl Runswick", *The Recorder Magazine* 15, nº 1 (marzo 1995): 13-14.

John Turner, un abogado británico con una carrera paralela de flautista dulce, ha estado trabajando entre bastidores como editor durante muchos años, encargando nueva música para flauta. Uno de los compositores con los que colabora es Alan Bullard (*1947), profesor de composición en Colchester que escribe música más bien conservadora en el estilo de Britten y Howells. Las descripciones de Turner de la docena de obras de Bullard para flauta son vivas y evocativas. En el apéndice, el compositor describe cómo aprendió a tocar la flauta soprano y escribió sus primeras piezas para el instrumento (que desgraciadamente no se conservan) a la edad de ocho años. "Le debo mucho a la flauta en mi educación musical, más de lo que creía por aquel tiempo, y espero compensarla ahora escribiendo piezas para el instrumento". "The Recorder Music of Alan Bullard: A Catalogue and Description", *The Recorder Magazine* 15, no. 4 (Noviembre 1995): 128-32.

Weeds in Ophelia's Hair, la obra para flauta dulce sola de Rolf Riehm (Munich: Ricordi, 1993) ha sido analizada y comentada por Julia Whybrow.[2] La obra ha sido concebida poéticamente alrededor del tema de Ophelia, "trasladado a un matizado discurso musical expresado en una abundancia de sonidos hasta ahora inexplorados, y altamente exigente en nuevas técnicas de ejecución". *Weeds* tiene un enorme rango dinámico *(fff* a *pppp)* así como una notación especial para indicar cantidades pequeñas de presión de aire. Whybrow concluye que representa "un claro avance en el desarrollo de nuevos campos del sonido de la flauta dulce. Su objetivo es presentar el abanico completo de facetas del ins-

trumento. Es un trabajo extraordinariamente innovador, que representará seguramente un hito en la literatura de flauta dulce del s. XX". "Eine Einführung in das Blockflötenstück *Weeds in Ophelia's Hair* von Rolf Riehm", *Tibia* 20, nº 1 (1995): 357-61.

Ewald Henseler y Yoshie Tokimitsu han compilado un catálogo de música para flauta dulce de compositores japoneses. Para los lectores que, como yo, tengan problemas con las interpolaciones en japonés en un texto escrito básicamente en inglés, han hecho una versión ligeramente abreviada en inglés que se puede obtener escribiendo al Sr. Matsushita a la dirección indicada más abajo. El propio Dr. Henseler está dispuesto a proporcionar ayuda en la obtención de las composiciones manuscritas. "Recorder Music by Japanese Composers", *Music Library Association Japan Newsletter* 16, nº 1 (30 de abril de 1995): 1-7; Mr. Matsushita, Kunitachi College of Music (Library), Kashiwa 5-5-1, Tachikawa, 190 Tokio, Japón; Dr. Ewald Henseler, Elisabeth University of Music, Nobori-cho 4-15, Naka-ku, 730 Hiroshima-shi, Japón.

REVISTA DE FLAUTA DE PICO
MATERIAL ESPECIAL POR ENCARGO

Partituras

- FRANCESCO BARSANTI, *Concerto en Sol M.* Op. 3 nº 4 para cuarteto de flautas de pico, clave obligado y b.c. Transcripción de Joaquín Hernández Rodríguez. Partitura (13 pp.) y material. Precio: 300 ptas.
- ALONSO SALAS, *Hoquetus bien temperado* y *Secuentia* para cuarteto de flautas. Partitura (5 pp.). Precio: 100 ptas.
- ANTONIO VIVALDI, 'Allegro' del *Concerto en Re m.* Op. 3 nº 11 de "L'Estro Armonico" para flauta de pico alto y clave obligado. Transcripción de Joaquín Hernández Rodríguez. Partitura (5 pp.) y partes de flauta y b.c. Precio: 150 ptas.
- MARIANO MARTÍN, *Preludio y Canzona "La Alitxu"*, para flauta de pico y violonchelo. Partitura (2 pp.) Precio: 50 ptas.
- ANÓN., *Estampie 'Tre fontane'* para flauta sola. Transcripción de Ernesto Schmied Scoop. Partitura (3 pp.). Precio: 50 ptas.
- ALONSO SALAS, *9 Estudios para flauta de pico alto* (11 pp.). Precio: 200 ptas.

Textos

- BÁRBARA SELA ANDRÉS y GUILLERMO PEÑALVER SARAZIN, *Fabricantes de flautas de pico.* Artículo introductorio y lista de más de 280 fabricantes del siglo XX. Contiene las direcciones y resumen de los respectivos catálogos. Encuadernado con gusanillo, cartón y acetato. Precio: 600 ptas.

Números atrasados (1 a 12)

Sevilla (sin envío postal)	= 400 ptas.
España	= 500 ptas.
Europa	= 600 ptas.
Resto del mundo (por superficie)	= 700 ptas.
Resto del mundo (por avión)	= 1000 ptas.

Para solicitar este material, ingresar (y enviar resguardo a la revista) el importe en la cuenta de la revista o enviar un giro postal a la dirección de la misma.

Historia e Iconografía.

Volviendo a *The Cambridge Companion to the Recorder,* Howard Mayer Brown, en uno de sus últimos escritos publicados, hace un estudio autorizado de "The Recorder in the Middle Ages and the Renaissance" (pp. 1-25). Comienza afirmando que "hay pocas razones para suponer que la flauta dulce desempeñó un papel activo en la ejecución de música culta escrita antes de finales del s. XIV o comienzos del s. XV". En el siglo XV, la flauta dulce aparece en cuadros, a menudo en combinación con arpa, laúd, o fídula, y ejecutado "por damas y caballeros de clase alta o bien por aquellos músicos que se especializaban en instrumentos suaves y fueron empleados como músicos por la nobleza o como músicos independientes". El siglo XVI trajo los *consorts* de flautas, inventarios increíblemente grandes de flautas dulces en las cortes, los primeros tratados didácticos para el instrumento, e intérpretes que "desarrollaron su virtuosismo en alto grado, aunque en ocasiones a expensas del compositor". Finalmente, "se puede decir que el Renacimiento llegó a su fin cuando la flauta dulce dejó de tocarse en *consorts*".

Mi libro sobre la familia de Bassano se ha comentado ya en estas páginas.[3] Baste decir que los Bassano fueron al parecer los únicos músicos profesionales antes del siglo XX que hicieron de la flauta dulce su instrumento principal. Entre otras cosas, el libro describe sus vidas, las condiciones de ejecución del *consort* de flautas dulces en la corte inglesa (1540-*ca.*1630), la actividad familiar de construcción de instrumentos, y sus composiciones (en gran parte música de *consort* para vientos). En un artículo aparte, resumo lo que se sabe sobre las carreras de los Bassano y de otros profesionales que tocaron la flauta dulce en Inglaterra, 1500-1740, con algunas referencias secundarias al continente. David Lasocki con Roger Prior, *The Bassanos: Venetian Musicians and Instrument Makers in England, 1531-1665* (Aldershot: Scolar Press, 1995); Lasocki, "Profesional Recorder Players I: Pre-Twentieth Century", *The Cambridge Companion to the Recorder,* 167-74.

Un "compendio musical" manuscrito previamente desconocido, escrito en el sur de Alemania o en Austria por un tal "A.S." a mediados del siglo XVII, ha sido descubierto por J. Patricia Campbell. Fue concebido como un detallado método para no menos de treinta instrumentos, en su mayoría de cuerda, aunque hay cierta información sobre digitaciones para la corneta, el bajón y la flauta dulce. El autor parece haber sido un laudista o tiorbista de cierta maestría, al corriente de los progresos en composición y teoría en Venecia, y capaz de citar fuentes conectadas con las cortes en el área donde vivió –quizá él mismo fuera un cortesano–. Espero con interés los próximos artículos prometidos por Campbell sobre los contenidos pormenorizados del manuscrito. "Musical Instruments in the *Instrumentälischer Bettlermantl*- A 17th-Century Musical Companion", *The Galpin Society Journal* 48 (marzo de 1995): 156-67.

Mariano Pérez Prieto escribe sobre la flauta dulce y travesera en Salamanca en la primera mitad del siglo XVIII. Ha encontrado tan sólo una referencia de archivo a un intérprete de flauta dulce, un tal Francisco Gómez, que tocaba el violín, el oboe, la trompeta y la flauta dulce en la catedral (fecha sin especificar). Cinco composiciones conservadas llevan flauta dulce: Antonio Yanguas, Lamentación de la Feria Sexta, "Lamed. Matribus suis dixerunt" (1722), Lamentación, "Aleph. Ego vir videns" (1736), y Lamentación de la Feria Quinta, "Vau. Et egressus esta a filia Sión" (1742); Juan Martín, Lamentación, "De lamentatione Jeremiae prophetae" (1745) y Lamentación, "Vau. Et egressus est filia Sión" (1748). Obsérvese que las flauta dulces son usadas en relación con la muerte y lo sobrenatural, como en muchas otras ocasiones en la música barroca en otros países. "Presencia de la flauta de pico y de la travesera en tres capillas musicales salmantinas: catedralicia, universitaria y de San Martín, durante el periodo 1700-1750", *Revista de flauta de Pico* 2 (mayo de 1995): 3-6.

John Mansfield Thomson presenta atractivamente la historia "The Recorder Revival I: The Friendship of Bernard Shaw and Arnold Dolmetsch", *(The Cambridge Companion to the Recorder,* pp. 137-51). Su artículo no se limita a comentar tan sólo esta amistad, sino que incluye también a John Finn, Christopher Welch y otras figuras del redescubrimiento de la flauta. La célebre flauta de Bressan en la que Dolmetsch basó sus primeras copias es el tema de una nota de Hilary Meadows, quien ha descubierto el asiento del instrumento en el catálogo de venta de Sotheby en 1905, cuando Dolmetsch la compró por 2 libras: "111. VARIOUS. A box-wood and ivory recorder, by Barton [sic]..." Después comenta su examen del instrumento, ahora en el museo de Horniman, Londres. Dolmetsch puso una abrazadera alrededor de la boquilla de marfil, probablemente porque estaba agrietada, y luego la cambió. Después sustituyó el bloque, cambiando el canal curvado y estrecho de Bressan por "el típico de Dolmetsch, un canal ancho y recto". Añade: "Qué lástima que no estudiara más el canal original –habría podido prevenir la fabricación de millones de canales rectangulares calamitosos–". "'Happy Birthday, Whenever that may be': Further Thoughts on Mr. Loretto's Article" *The Recorder Magazine* 15, n. 3 (septiembre de 1995): 87-88.

El artículo de Eve O'Kelly "The Recorder Revival II: The Twentieth Century and its Repertoire" (*The Cambridge Companion to the Recorder,* pp. 152-66), recapitulando su libro *The Recorder Today,* nos lleva a considerar brevemente la digitación alemana; el *Spielmusik*; los compositores conservadores ingleses de los años 30 a los 50; Gustav Scheck y sus alumnos; *The Falling Leaves,* Manfred Mann y los Rolling Stones; Frans Brüggen, Michael Vetter, y la vanguardia; los compositores japoneses de los años 60 y 70; Hans-Martin Linde y Gerhard Braun; las técnicas modernas; Michael Barker y la música electro-acústica; el Loeki Stardust Quartet; el *Ladder of Escape* de Walter van Hauwe; y más allá. Más que una historia, como uno podría esperar, el capítulo de O'Kelly sobre "Professional Recorder Players (and their Instruments) II: The Twentieth Century" (pp. 175-83) contiene breves secciones sobre Robert Ehrlich, "el solista"; Daniel Brüggen, "el intérprete de conjunto"; Tim Cranmore, "el fabricante de flautas"; y Pete Rose, "el especialista del siglo XX". Como resultado, el *Companion* presta poca atención al mayor intérprete del siglo, Frans Brüggen, sin cuya influencia nunca habríamos tenido tal libro.❑

NOTAS

1. *Revista de flauta de pico* nº 4, enero 1996, p. 30.
2. N. del T: Quien también la graba en *Weeds in Ophelia's Hair,* Neue Musik für Blockflöte Vol.3, Cadenza 800 911.
3. ibíd. nota 1.

CONSIDERACIONES SOBRE LA APORTACIÓN DE LA FLAUTA DULCE AL ESTABLECIMIENTO DE LA JUSTA ENTONACIÓN

Alonso Salas Machuca

Una de las fuentes teóricas más importantes que se ha de consultar para conocer la práctica musical en España en el siglo XVII, es, sin duda, la *Escuela de Música según la práctica moderna*, del organista aragonés Pablo Nasarre.

Aunque, si bien su publicación tuvo lugar en Zaragoza entre los años 1723 y 1724, esta obra –según apunta Lothar Siemens en el estudio preliminar que acompaña a la moderna edición facsímil realizada por la Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, 1980–, fue pensada y elaborada en la segunda mitad del siglo XVII.

El presente trabajo se centra fundamentalmente en el capítulo XVII del libro IV, subtitulado: *De los instrumentos flatulentos y de las proporciones que se deven observar en ellos.* Lo que presta especial interés a este capítulo son sus escasas pero valiosas noticias sobre construcción y afinación de instrumentos de viento practicados habitualmente en las capillas tradicionales de ministriles.

Dado lo inusual del tema –ya que otros autores lamentablemente apenas prestan atención a estas cuestiones–, y pese al laconismo de su descripción, es nuestro propósito comentar aquellos aspectos que nos han parecido de trascendente interés para nuestro conocimiento histórico de la práctica musical en los siglos XVI y XVII. Con este fin hemos expuesto, para su posterior comentario, parte de este capítulo en el que se hace referencia a la justa entonación y temperamento en los instrumentos de viento.

480 *Lib.IV.Caſ XVII.De los Inſtrumentos flatulentos.*

Practicanſe muchos de ellos en las Igleſias, para mayor armonia de la Muſica, que compueſta con la variedad de Inſtrumentos artificiales, y vozes naturales, la hazen mas armonioſa, y deleytable. Y como vàn unidos con las vozes naturales, eſtan en el tono natural los mas; y ſolo las *Chirimias* no lo eſtan, porque eſtan ordinariamente punto alto, y es la razon, que el Inſtrumento que toca la parte del baxo de ellas, es el *Sacabuche*, el qual Inſtrumento tiene mas longitud que otros, y fuera mas diforme en ella, ſi eſtuviera en el tono natural; pues es propiedad de los Inſtrumentos flatulentos, que quanto mas es ſu longitud, tanto mas ſon baxos de tono. Y por ſer menos la del *Sacabuche*, eſtà punto alto. Y las *Chirimias* lo eſtan por conformarſe en el tono con èl, aunque como eſtas ſon vozes agudas, no fueran informes en tener mas longitud. Que en donde no ay quien toque el *Sacabuche*, ſe ſuple la parte del *baxo* con el *Baxon*; aunque es mas propio para *Chirimias* ſu baxo,por tener la voz mas clara que el *Baxon*,y conformarſe mas en la claridad del ſonido, con las partes agudas.

Vnos Inſtrumentos de eſtos ay,que ſe forman los ſonidos,y ſe dividen de *graves* en *agudos*, con la violencia,ò fuerça del pecho, de eſtos ſon las *Trompetas*, y otros ſemejantes. Pero ay otros que tienen formados los puntos con ahugeros, los que ſe cierran,y abren con los dedos, ſegun es neceſſario para los puntos que quieren formar,como en los *Baxones*, *Chirimias*, *Flautas*, y otros muchos de los que ſon de madera. Deven guardar ſus proporciones punto à punto, ſubiendo, ò baxando, ſean *tonos*, *ò ſemitonos*, *terceras*, *quartas*, *quintas*, *ù octavas*, y ultimamente qualquiere otro intervalo, ſea *mayor*, *ò menor* de los que ſe practican en la Muſica. Y porque ſon muchos ſemejantes Inſtrumentos, y todos deſiguales en longitud, ſi para cada uno diera la regla eſpecial para diapaſonarlo, ſeria dilatarme mucho; y aſſi darè una regla general, comprehendiendolos à todos en ella, ſean grandes, ò pequeños, *Baxos*, *ò Tiples*, *Contraltos*, *ò Tenores*.

Para hazer los repartimientos de los intervalos *en tonos, y ſemitonos* obſerveſe eſta regla, deſde la boca por donde deſpide el ayre, repartida en nueve diſtancias iguales,y abriendo ahugero en la *nona*,y otro à la *octava*, ſe formarà intervalo de *tono* del uno al otro, y eſto tanto que ſean las diſtancias grandes como pequeñas, pues ſean iguales. Y la miſma regla ſe ha de guardar para la formacion de los *ſemitonos*, aunque el numero de las diſtancias es mayor ; pues ſe ha de repartir en diez y ſeis diſtancias , y de la quinze à la diez y ſeis , ſe forma el *ſemitono* , que es de la proporcion *ſexquiquinta decima.* Para que ſe forme en *tercera* menor, ſe ha de repartir en ſeis diſtancias,y abiertos ahugeros en la quinta , y en la ſexta , ſe hallarà formada del uno al otro; porque es de la proporcion *ſexquiquinta.* Si ha de ſer *tercera mayor* la que ſe huviere de formar,ſe ha de repartir la quantidad mayor en cinco partes,y de la quarta à la quinta ſe hallarà formada, porque es de la proporcion *ſexquiquarta.*

Si ſe huviere de formar *quarta perfecta*, ſe ha de repartir en quatro diſtintas , y ſe hallarà perfectamente formada de la *tercera à la quarta.* Para formar *quinta*, ſe ha de repartir en tres diſtancias , y ſe hallarà formada de la ſegunda à la *tercera.* Y ſi huviere de ſer *octava*, ſe

Lib.IV.Cap.XVII.De los Inſtrumentos flatulentos. 481

ſe reparte en dos,y ſe halla perfectamente de la primera à la ſegunda. Eſtos ſon los repartimientos de las diſtancias que ſe han de hazer, para formar los intervalos en qualquiere Inſtrumento ; ora ſea deſde el extremo por donde deſpide el ayre, ò de un punto à otro ; pues ſi teniendo un punto abierto , quiſiere abrir otro que eſtè en *quinta* de aquel, hechas tres diſtancias iguales, haſta la extremidad del Inſtrumento,y abierto el punto à las dos, ſe formarà *quinta perfecta* del uno al otro; y aſſi ſe ha de entender en todos los demàs intervalos, qualeſquiere que fueren de los puntos que llevan formados los Inſtrumentos flatulentos.

No porque vayan abiertos ſe dexan de ſuplir muchos con el pecho, que no los ay, y aun en los que tiene, ò ſe levantan , ò abaxan de tono muchas vezes, ſegun es neceſſario , lo qual le toca al Muſico el ſaber executar , con la propiedad que pide el caſo. Si es mucho lo que ha de ſubir de tono, ſe vale del punto mas alto , inmediato al que ha de tocar; y ſi es mucho lo que ſe abaxa, ſe vale del mas baxo. Como ſucede en algunos Inſtrumentos , que ſi ha de hazer un punto *bemolado* donde no le ay, hiriendo con violencia del pecho el que eſtà mas abaxo, lo levanta un *ſemitono.* Y otras vezes ſi ha de hazer algun ſuſtenido en pueſto donde no puede comodamente,hiriendo el punto de arriba con mucha blandura, lo ajuſta al *tono.* Otras vezes ſucede aver de levantar todos los puntos del Inſtrumento, una,ò dos comas,ò abaxarlos por razon de ajuſtarſe con el *tono* del Organo; y todo eſto toca à la habilidad del Muſico, mas que no al Inſtrumento ; pues conſiſte en la mas, ò menos violencia del ayre. Lo dicho en el contenido de eſte Capitulo, es lo que mas importa para las proporciones que ſe deven obſervar, aſſi en la fabrica de los Inſtrumentos flatulentos (que toca à ſus Artifices) como lo que le toca al Muſico,por razon de ſu habilidad.

La REVISTA DE FLAUTA DE PICO agradece a la Sección de Música Antigua de la Institución Fernando el Católico de la Diputación de Zaragoza el permiso para reproducir estas dos páginas del facsímil del libro *Escuela de Música según la práctica moderna*, editado por dicha Institución.

La importancia del texto expuesto reside en que su autor, Pablo Nasarre, organista del Real Convento de San Francisco de Zaragoza, presenta la distribución de los orificios en el cuerpo del instrumento flatulento, espaciados de forma que las proporciones empleadas coinciden con las fracciones que responden a la justa entonación o afinación natural. Nasarre indica, junto a las consonancias de octava, quinta y cuarta, comunes con las pitagóricas, las proporciones *sexquiquinta* (6/5), *sexquiquarta* (5/4) y *sexquiquinta decima* (16/15), propias de la justa entonación, con las cuales se expresan las consonancias de tercera menor, tercera mayor y el semitono mayor, respectivamente.

Dada la falta de precisión del texto –que el autor achaca a lo dilatado que resultaría entrar en detalles de reglas especiales para diapasonar cada uno de los instrumentos–, difícilmente se pueden evaluar de forma absoluta y práctica las mediciones que el teórico aragonés propone para hallar los repartimientos de los intervalos, pero al menos podemos extraer del citado fragmento algunas indicaciones importantes, susceptibles de ser mejoradas con un trabajo futuro de documentación.

Deducimos que las distancias que deben guardar los agujeros en el diapasón del instrumento deben ser necesariamente: 9/8, 10/9, 16/15, 9/8, 10/9, 9/8, 16/15, relación entre los grados de una escala mayor diatónica, que con respecto a su tónica presentan las siguientes razones: 1, 9/8, 5/4, 4/3, 3/2, 5/3, 15/8, 2/1, gama que designa a la escala llamada de los físicos. La razón 15/8, no es mencionada por Nasarre pero se puede derivar fácilmente multiplicando la tercera 5/4, que corresponde al tercer grado (mi), por una quinta 3/2, o mejor, restando a la octava el semitono mayor 16/15 (2/1 : 16/15 = 15/8). Ateniéndonos a que se pueden establecer intervalos *de un punto á otro,* podemos igualar la tercera menor, que se indica en la regla de hacer los repartimientos del diapasón, con la sexta mayor de la gama natural, 2:1/6:5=5:3.

No debe en absoluto sorprendernos esta disposición basada en la justa entonación ya que en el siglo XVII era el sistema musical estandarizado junto al temperamento mesotónico de los instrumentos de tecla, que se había adoptado como alternativa al sistema de afinación pitagórica. Teóricos del siglo anterior, Fogliano, Zarlino y Salinas, legitimaron los intervalos de 3ª M. y 3ª m., expresándolos con los quebrados 5/4 y 6/5, que al responder a las leyes físicas naturales y poder ser expresados de manera más simple que el ditono (81/64) y el semiditono pitagóricos (32/27), terminaron por desplazar al dogmático sistema pitagórico que durante siglos había mantenido la hegemonía absoluta en la música occidental.

Ya a finales del siglo XV, Ramos de Pareja, compositor y teórico de Baeza, puso en tela de juicio la validez de las terceras y semitonos pitagóricos, al comprobar que la práctica musical no se correspondía de ningún modo con los postulados teóricos que la tradición medieval había mantenido como verdaderos y absolutos.

Hay que decir que los distintos criterios de sistematización en cuanto a la clasificación de las consonancias y disonancias, no se pueden justificar ni definir aisladamente de su ámbito artístico y contexto social. Distintas causas tanto intrínsecas como externas contribuyen por igual –y así ha de contemplarse para realizar un estudio riguroso y coherente– a establecer una formulación teórica, clave para comprender el desarrollo y evolución de un determinado estilo o estética. Lo dicho es válido y afecta de igual modo a los métodos seguidos en la forma de construir los instrumentos musicales en una fase concreta de su evolución, factor que a veces, desgraciadamente, se plantea como marginal en los estudios especializados sobre la evolución y desarrollo del arte musical.

Si tenemos acceso a la lectura de algunos tratadistas medievales y examinamos sus obras, podemos constatar que generalmente tratan sobre los mismos asuntos: concepto de la música, divisiones y efectos de la música, teoría modal, notación, etc. Se da por sentada como única y exclusiva la afinación pitagórica, aunque, no obstante y en honor a la verdad, es cierto que existen autores que favorecen la aprobación de las terceras como consonancias imperfectas –éste es el caso de Juan de Garlandia– y autores como Marchetto de Padua, que experimenta con la división del tono en fracciones más pequeñas.

Es con la llegada del Renacimiento cuando los tratadistas musicales sienten curiosidad por los problemas acústicos, tratando de resolverlos

y, sobre todo, queriendo fundamentar unos principios racionales y empíricos más acordes con las leyes de la naturaleza, así como con la práctica musical polifónica, a todas luces en total discrepancia con la especulación pitagórica y los rígidos conceptos escolásticos de consonancia y disonancia.

Recordemos brevemente que la doctrina de Platón era la filosofía que mejor se adaptaba a las consignas de la Iglesia Cristiana. En su diálogo *Timeo*, había expuesto la creación del alma y del cuerpo del mundo por el demiurgo valiéndose del monocordio de donde extraía las dos progresiones geométricas, (1, 2, 4, 8) (1, 3, 9, 27), generadoras de la escala musical. El concepto platónico de la música fue adoptado por la Iglesia, la cual, al igual que Platón, sólo aceptaba el género diatónico (tetracordo formado por dos ditonos (9/8), y una *limma* (256/243),[1] al que consideraba como el más idóneo para solemnizar el culto y, en definitiva, el que más se adecuaba al ideal religioso en cuanto a la moderación y mesura de sus expresiones externas.

Los otros géneros, cromático y enarmónico, fueron conocidos por la Antigüedad gracias a Aristógenes, que aceptaría, al contrario que los platónicos, la división en partes iguales de una proporción superparticular. Influido por la filosofía de Aristóteles –asentada en la ciencia empírica y en el estudio de los fenómenos en cuanto a tales fenómenos–, Aristógenes había rechazado el método inductivo pitagórico al considerar que no se fundamentaba en observaciones empíricas. Sus palabras no dejan lugar a dudas de su ruptura con la doctrina platónica cuando afirma que: *Ningún instrumento posee una consonancia preexistente y no suministra por sí mismo ningún apoyo alguno a ninguna teoría armónica.* Con Aristógenes y sus condiscípulos peripatéticos, Teofrasto y Cleónides, la armonía se convierte en ciencia acústica independiente, fundamentada sobre bases empíricas positivas, y, en adelante, sus principios no tendrán que explicarse desde el prisma filosófico, manteniéndose lejos de la especulación pitagórica y ajena a las consideraciones metafísicas platónicas.

Justamente, en los *Elementos Armónicos*, parte de las consonancias perfectas para hacer derivar otros intervalos mediante la adición y sustracción de consonancias, transgrediendo el modelo pitagórico que interpretaba la consonancia como resultado de comparar y relacionar fracciones de cuerda entre sí. Donde mejor se aprecia y muestra la divergencia de criterios es, sin lugar a dudas, en la formulación de los distintos géneros: diatónico, cromático y enarmónico (*el más bello de los géneros*), ya que en estos dos últimos aparecen divisiones más pequeñas que el tono e incluso divisiones microtonales, que Platón en su momento había condenado contundentemente en la *República*.[2] El concepto aristogénico de intervalo nace, pues, de la comparación y distancia de dos sonidos emitidos alternativamente, *pues debemos percibir el sonido presente y recordar el pasado. De ningún otro modo podremos captar el fenómeno musical.*

La Edad Media no conoció los géneros cromático y enarmónico. La base de la teoría modal está sustentada casi exclusivamente en la *auctoritas* de Boecio, considerado el mediador entre el mundo antiguo y el medievo. La división boeciana de la música en *humana*, *mundana* e *instrumental* prevaleció incólume hasta bien entrado el Renacimiento. El músico, desde esta perspectiva, no era el compositor y ni tan siquiera el tañedor de un instrumento, sino que, por antonomasia, era el teórico especulativo-canonista, distanciado extraordinariamente del músico práctico. Boecio considerará al tercer género como el más servil y ajeno a la ocupación intelectual. Comenta: *los citaristas y los que rinden tributo a su arte mediante el órgano y otros instrumentos musicales se hallan lejos de comprender la ciencia musical, dado que desempeñan la función de siervos, como ya se ha dicho, y no aportan ningún elemento racional.* Deja por tanto establecida la distinción clara entre la música cuyo fin primordial es deleitar y la música verdadera que viene expresada como tarea que corresponde exclusivamente a la razón y que está fundamentada en el número y en las relaciones proporcionales.

Siguiendo la tradición, la música fue considerada más bien como una ciencia que como arte. Pertenecía a las ciencias de la *res*. Junto a la aritmética, geometría y astronomía conformaba el *quadrivium*. Éstas eran ciencias de la medición.[3] Tal referencia a este respecto es conveniente tenerla presente ya que todos los tratadistas medievales, sin excepción, cuando escriben sobre música presentarán el cálculo de intervalos en su

teorización matemática como distancias regidas por el número. Pasarán siglos para que una mente renacentista como la de Salinas hable del número sonoro, es decir, de una síntesis entre el número y el sonido, mitad empírica, mitad racional.

En su espléndida obra *Siete libros de la Música* (Salamanca. Año del Señor, 1577), Francisco Salinas establece dos clases de instrumentos: naturales y artificiales (Libro III, cap.XIII). Entiende por naturales las voces humanas, y por artificiales aquellos que han sido inventados por los hombres a imagen de las voces humanas como por ejemplo los órganos y cítaras.

Conviene atender a esta aserción. Observemos que la voz humana como instrumento natural que está afinado en la justa entonación, caracterizándose por su flexibilidad y ductilidad en cuanto a la altura tonal, frente a instrumentos de notas fijas, es evaluado como origen y modelo de los instrumentos artificiales. Un cambio esencial, pues, se opera en la teoría especulativa de la música renacentista, al presentar la voz humana, y con ella la justa entonación, como modelo natural al cual hay que tomar como referencia obligada en la nueva construcción de los otros instrumentos llamados artificiales. Se otorga de esta manera un mayor favor a la música práctica y en este punto hay que reconocer por tanto la influencia, que a veces pasa inadvertida, de los instrumentos de viento entre los que podemos destacar la flauta dulce.

Las razones por las que la teoría musical no adoptó como referencia obligada la voz humana hay que hallarlas en consideraciones de índole teológica y filosófica más que en rigurosos principios musicales. Así, por causas históricas, surgen las discrepancias entre arte y naturaleza. Las férreas nociones pitagóricas sobre el sonido realizadas sobre el monocordio hicieron de este instrumento el idóneo para explicar las razones interválicas. Naturalmente todo marchaba perfectamente cuando la práctica musical (canto gregoriano y primeras fases del *organum*), se adecuaba a la observancia del sistema imperante, pero no ocurría así cuando surgían nuevas formas de expresión, no tan académicas por así decirlo, evidenciando de este modo la incongruencia de los métodos aritméticos que regían la música, con las manifestaciones polifónicas que de modo irreverente introducían intervalos anteriormente considerados imperfectos. El conflicto entre arte y ciencia acústica está de este modo planteado.

Es obvia la dificultad de los teóricos antiguos en establecer una teoría musical sólida al no poseer los medios técnicos adecuados para valorar sus tesis, que, por otra parte, se agravaba al estar éstos inmersos en un ámbito cultural en el cual es consagrado el argumento de autoridad. Recordemos tan sólo la gran influencia del *Timeo* en la escolástica y los principios musicales de él derivados. Es, por tanto, raro el teórico que no plantea sus argumentos desde un instrumento de notas fijas como es el monocordio. De manera que el problema se perpetúa durante los siglos del medievo, agravándose considerablemente cuando en la práctica polifónica se incorporan intervalos que la tradición pitagórico-medieval desaprueba.

En buena medida la aceptación generalizada de la justa entonación supuso la ruptura con el concepto de música como número y esto fue crucial para sentar las bases que darían lugar a la emancipación de la música como disciplina autónoma.

Al subrayar estas consideraciones no podemos dejar de mencionar los excelentes trabajos de Clemente Terni y León Tello sobre las aportaciones de los teóricos españoles, Ramos de Pareja y Francisco Salinas, a la formación de la escala occidental.

La lectura de Terni de la *Música Práctica* (Bolonia, 1482) de Ramos de Pareja revela muy claramente la intuición del tratadista de concebir la octava (*diapasón*: etimológicamente, a través de todos) como medida que encierra toda la armonía. La simetría del hexacordo guidoniano basada en la posición central del semitono que lo articula, es reemplazada por el sistema asimétrico del diapasón. Pareja acepta de modo incondicional el tritono comprendido en la escala que abarca la octava, permitiendo la expansión del moderno lenguaje musical. La incorporación del *diabolus in musica* medieval en la escala occidental era del todo imprescindible y fundamental para el desarrollo de la vertiente armónica-vertical proyectada hacia el establecimiento gradual de la tonalidad.

En la justa entonación la unión de la ter-

cera mayor 5/4, con la tercera menor 6/5, que al ser naturales aparecen como sonidos parciales en la serie armónica: 4:5:6 (do-mi-sol), forma el acorde perfecto mayor. Junto a otros dos acordes perfectos mayores (sol-si-re) y (fa-la-do), completa una escala con la afinación justa. Estos acordes son puros, libres de pulsaciones, al ser puras tanto las quintas como las terceras (las diferencias de frecuencia en Hz. entre las terceras que forman el acorde son iguales).

Otra característica de la entonación natural es que los acordes menores formados en los grados III y VI también son puros. La gama natural contiene dos semitonos mayores iguales (16/15). Lo problemático de la escala reside en el segundo grado, constituido por un tono mayor (9/8), dos menores (10/9), y un semitono mayor (16/15). Su quinta re-la, 9/8 x 5/3 = 40/27, posee una *comma sintónica* en menos (81/80), que fuerza a su quinta a ser más pequeña que la quinta justa 3/2 (40/27 x 80/81 = 3/2). Igual ocurre con su tercera re-fa, 9/8 x 4/3 = 32/27, que es pitagórica, es decir, una comma más pequeña que la tercera menor natural, 6/5). Por este motivo tanto su 5ª como su 3ª no son puras, con lo cual el acorde no está libre de pulsaciones. Otro inconveniente añadido a la entonación natural es evidentemente la existencia de dos tonos diferentes 9/8 y 10/9, como resultado de dividir la quinta en su media aritmética y armónica. La solución para hacer práctica esta afinación era recurrir al temperamento.

Volviendo de nuevo a los *Siete libros de música*, de Francisco Salinas, continuamos en su exposición de las clases de instrumentos. Escribe Salinas: *Las voces humanas son flexibles porque, guiadas por la razón según la fuerza de la armonía innata en el hombre, siempre eligen lo perfecto y se sostienen donde quieren, observando todos los intervalos menores en sus legítimas proporciones conforme a la naturaleza de los números armónicos. Esto lo realizan si no hay algún impedimento que lo prohíba, como cuando siguen un instrumento artificial. Entonces se ven obligadas a seguir sus consonancias imperfectas y sus intervalos; pero cuando se separan de ellos vuelven a los intervalos verdaderos y naturales. Por lo cual, los prácticos estiman que en el canto no es necesario señalar los semitonos menores, moles o sostenidos, por sus respectivas b y cuatro rayas #, porque la propia voz, arrastrada por otras consonancias, emite naturalmente los semitonos menores, como sucede en las cadencias en que el tono lo hacemos semitono, subiendo la voz, aun cuando no esté señalado, y el intervalo F b, que no suena duro sino mol, aunque no vaya señalado por el bmol, evitando así la dureza del tritono y produciendo la consonancia a diatessarón.*[4]

En su explicación de la música ficta es obvia la importancia que el teórico concede a la voz humana como instrumento natural al que elige como modelo de los instrumentos artificiales, gracias a su fácil adaptación al medio y a su capacidad para emitir todos los intervalos. El capítulo XIV es revelador. De entrada su mismo título es sugerente: *De cómo la colocación de las consonancias imperfectas en los instrumentos músicos no es nueva, sino impuesta por el uso. Y cómo hay que ponerlas necesariamente.* Salinas hace constar el uso de las consonancias imperfectas en los instrumentos usados por los antiguos *pues de otro modo no podía practicarse convenientemente el canto.* Añade, que el hecho de que los teóricos antiguos no mencionasen el uso de las consonancias imperfectas se debía a la división que existía entre los músicos prácticos, que realizaban su labor según el oído y no según la razón, y el músico especulativo. A renglón seguido presenta como testimonio de esta práctica un texto de Galeno, famoso médico de la antigüedad, que no deja lugar a dudas del papel desempeñado por la experiencia del oído en la valoración y evaluación física del sonido como tal. Dice así: *Qué de extraño tiene que todos ensanchen más y más la eucrasía, si en las liras la misma consonancia, que es tan exacta, única e indivisible tiene también su margen, pues está al servicio de los hombres; muchas veces, en efecto, te parecerá que has temperado bien la lira, pero otro músico llegó después y la temperó con más exactitud: el sentido es en todas partes el juez en todas las funciones de la vida.*

Nasarre expresará siglos más tarde que *toca a la habilidad del músico el ajustarse con el tono del órgano, más que no al instrumento.* Obviamente, los desajustes ínsitos de la justa entonación han de ser de algún modo paliados por la destreza del ejecutante temperando de oído los intervalos más discordantes: *Y otras vezes si ha de hazer algún sustenido en un puesto donde no puede comodamente, hiriendo el punto arriba con mucha blandura, lo ajusta al tono.*

Más arriba, Salinas ha explicado el modo de afinar el órgano. Dice así: *Los fabricantes de órganos hacen antes sus mediciones en el perfecto: el tubo mayor, llamado C (es decir debajo del gammaut) lo dividen en cuatro partes iguales; tres partes hacen el tubo F (que es el digamma eólico), distante del C un diatessarón; dos, C mayúscula, un diapasón más agudo, y del c minúscula, un disdiapassón. Nueva mente dividen el tubo mayor en cinco partes. De las cuatro sacan el E, distante del C más grave un ditono; de las tres partes, sacan el A mayúscula, distante del C un hexacordo mayor, y del E un diatessarón; de las dos partes sacan un E mayúscula, distante un diapente de A y del primer E un diapasón más agudo; y del e minúscula, un disdiapassón. De esta manera deducen todos los tubos según sus legítimas proporciones (aunque parezcan que las ignoran). Luego los aumentan o disminuyen más o menos, guiándose tan sólo por el oído.*

De lo leído se desprende que los constructores de órganos utilizaban proporciones tales como 5:4 y 5:3 en las mediciones de los tubos. El teórico burgalés refleja en este fragmento una práctica tradicional utilizada por los constructores de órganos en la que se empleaba un cierto temperamento más o menos lícito y que él mismo se apresura a censurar en su falta de precisión declarando: *¡Qué pocos, pues, siguen la verdadera norma de temperar los órganos, pues ni siquiera conocen la razón por la que guiarse!.* Invalida este procedimiento y, en su lugar, Salinas propone tres modos de temperar los instrumentos de tecla: el primer modo dividiendo la *comma* en tres partes igualmente proporcionales; el segundo modo consiste en dividir la *comma* en siete partes proporcionales, y el tercero en dividir la *comma* por la mitad. Uno de los principales fines de su obra es principalmente exponer el temperamento por él ideado.

Hemos llegado a un punto crucial para nuestro estudio en el que hallamos a la música especulativa en una encrucijada; en la transición del empleo de unos métodos puramente pragmáticos y empíricos al uso de unos métodos que podemos considerar más racionales y científicos. Vistos los esfuerzos de Ramos y de Salinas por encontrar un sistema musical que reconciliara la música especulativa con la música que ordinariamente se escuchaba, es conveniente decir que estos tratadistas, junto a Fogliano y Zarlino, reconocen abiertamente la existencia, anterior a sus postulados, de una práctica musical ajena a los dictámenes pitagóricos. Su mérito reside fundamentalmente en haber logrado formular tal práctica. Toda la teoría acústica del siglo XVI está, en cierta medida, orientada a reconciliar las doctrinas de Pitágoras, Tolomeo y Aristógenes. Si los instrumentistas del siglo XV no hubiesen practicado un tipo de temperamento, ¿cómo habrían interpretado las tablaturas de los *preambula*?, composiciones libres para teclado, recopiladas por Adam Ileborg, o ¿cómo se habrían recreado las famosas *chansons O rosa bella* del inglés Dunstable, *Se la face ay pale* de Dufay, o *Ave Regina* de Frye?, llevadas al teclado por Pauman, ¿o el arreglo para teclado por Hans Buchner de la canción de Isaac *Zwischen Berg und tiefem Tal*?

Indudablemente, tal práctica vino motivada por el deseo de adaptar más uniformemente los grupos instrumentales a las voces en la interpretación polifónica. Es obligado y conveniente señalar en este punto los profundos cambios que se produjeron a lo largo del siglo XV en todos los campos del saber. A principios de este siglo los *studia humanitatis* suceden en la enseñanza hasta entonces subordinada absolutamente a las siete artes liberales impartidas en el *trivium* y el *quadrivium*. La nueva mentalidad somete a crítica los argumentos de autoridad, alterándolos o subvirtiéndolos.

La música no se sustrae de este cambio de sensibilidad y se impregna del espíritu nuevo que socava los cimientos ideológicos medievales, abriéndose a nuevas posibilidades de expresión. Ejemplo de este cambio lo encontramos de forma explícita en el *Liber de arte contrapuncti* (1477), de Tinctoris, en el que rechazando de forma tajante la música de las esferas, manifiesta: *Antes bien, creo firmemente en Aristóteles y en sus comentaristas, así como en nuestros filósofos más recientes, los cuales han demostrado con toda evidencia que en el cielo no hay sonido, ni en potencia ni en acto [...] Las armonías de los sonidos y de las melodías, de cuya dulzura –como dice Lactancio– deriva el placer del oído, las producen no los cuerpos celestes, sino, más bien, los instrumentos terrenales, con la ayuda de la naturaleza.* Valoraciones como éstas, de corte eminentemente aristotélico, desequilibran el orden jerárquico de la división boeciana de la música, otorgando notablemente mayor rele-

vancia a la música instrumental.

Uno de los elementos internos que más incidieron en la ruptura del sistema hexacordal fue, sin duda alguna, el uso de la *musica ficta*. Las notas alteradas que en un primer momento coloreaban la obra musical terminaron empleándose *causa necessitatis*. En la ejecución polifónica se fue haciendo cada vez más habitual el alterar las terceras y sextas un semitono, ascendente o descendentemente, según el caso, cuando éstas precedían a una consonancia de quinta u octava. La mayor parte de las veces el empleo de la llamada música falsa no se indicaba expresamente en los manuscritos, siendo los mismos intérpretes los responsables de realizarla, práctica que se hacía preceptiva en la cláusulas remisas o sostenidas que cerraban la frase o sección musical, con frecuencia establecida a través de un retardo que imprimía mayor estabilidad armónica al conjunto polifónico.

Esta habitual práctica, a la que aluden con frecuencia los teóricos arriba mencionados, es básica para nuestro trabajo en el que queremos demostrar la incidencia de la justa afinación en la construcción de los instrumentos de viento, así como también su influencia en la interpretación conjunta con las voces de la capilla, y, aún más, en el establecimiento de un sistema de afinación que ofrecía la posibilidad de ejecutar la polifonía en instrumentos de notas fijas.

La composición contrapuntística durante el siglo XV fue desarrollada extraordinariamente por los músicos borgoñones. Era habitual, aunque la música fuese primordialmente vocal, emplear todo tipo de instrumentos en la ejecución polifónica, de manera que las exigencias de las cambiantes necesidades musicales se hicieron cada vez más apremiantes, hecho que condujo a los hábiles artesanos a esmerarse en la perfección de los instrumentos. Tenemos pocas noticias sobre la fábrica de instrumentos de viento, de modo que hay que recurrir a otras fuentes como son las iconográficas. En ellas podemos observar las variaciones y modificaciones de su factura en una evolución constante del instrumento como admirablemente ha estudiado Anthony Rowland-Jones en «La flauta de pico en el arte catalán».[5]

Lo que verdaderamente nos interesa destacar es el hecho de que la práctica musical en las capillas formadas por voces e instrumentos, forzó al distanciamiento entre la teoría y la práctica. Obviamente, los instrumentos al doblar o suplir alguna voz del coro, estaban ineludiblemente conminados a descubrir nuevas técnicas que les permitiesen la interpretación simultánea con las voces, limando las incompatibilidades y discrepancias que pudieran surgir en la ejecución común. Concretamente, la flauta dulce –por indicar un ejemplo que en nuestro caso nos concierne– poseía la cualidad de realizar alteraciones cromáticas mediante la digitación cruzada, que la hacía semejarse en gran medida, por su versatilidad, a la voz humana.

Es especialmente instructivo y conviene enfatizar la relación de contigüidad entre la digitación de horquilla y el sonido cromático producido. Este hallazgo técnico es esencial y marca la diferencia absoluta entre un instrumento primitivo que queda obsoleto y otro más aventajado que responde con avidez a los retos impuestos por las exigencias de la nueva música. La técnica de la digitación de horquilla permitía que el flautista, al igual que la voz humana, pudiese corregir ciertos intervalos sobre la marcha como más arriba ha descrito Salinas. Tal similitud es expresada por Sylvestro Ganassi en su obra *Fontegara* (Venecia, 1535) que *es posible con algunos flautistas percibir como si hubiese palabras en su música; así que uno puede verdaderamente decir que con este instrumento únicamente la forma del cuerpo humano está ausente.*

Todas estas circunstancias influyeron decisivamente, como hemos anotado, en el desarrollo de la construcción de la flauta dulce a lo largo del siglo XV. Para conocer la metamorfosis que experimenta la flauta dulce en este siglo es necesario señalar como determinante el paso de una estética medieval fundamentada en lo heterogéneo, o mezcla de elementos contrastantes, hacia el ideal de la homogeneidad estilística que promueve el Renacimiento. Muchas de las veces, como podemos contemplar en numerosas pinturas, a la flauta medieval de sección estrecha y constando de seis agujeros solamente, se la ve asociada con el tamboril. Ambos instrumentos son tañidos por el mismo intérprete. Podemos imaginar que la música que se hacía era de carácter improvisatorio, abundando las pequeñas escalas y los motivos incansablemente reiterados. En otras ocasiones, de forma heterogénea muy característi-

ca, se le ve en compañía, en una amalgama dispar, con los más variopintos instrumentos.

La fábrica de la flauta dulce en el Renacimiento paliará en gran medida todas las carencias de su anterior modelo al conseguir una mejor disposición acústica de los agujeros. Otra característica significativa de su nueva factura consiste en la ampliación de su tesitura en una octava, gracias a un orificio practicado en su envés, destinado al pulgar de la mano izquierda. Este excelente recurso posibilitaba un mejor control de la afinación al poder realizar la segunda octava con total limpieza. Lógicamente supuso una ventaja técnica con respecto a la flauta medieval que de modo más inexacto alcanzaba la segunda octava insuflando mayor cantidad de aire. Con estas modificaciones la flauta dulce se convirtió en un instrumento más preciso y maduro, mejorando notablemente su rango y su calidad.

Tal vez no sea demasiado exagerado conjeturar que la afinidad sonora de la flauta dulce con la voz humana –y en general los instrumentos de viento–, le posibilitó acceder al ideal sonoro de la polifonía de líneas independientes e igualitarias, regidas a su vez por el *tactus* que unificaba el fluir de las voces contrapuntísticas.[6]

En general, todos estos cambios son resultas o responden a un deseo de establecer un orden homogéneo y equilibrado como principal tendencia estética que caracterizará al arte renacentista. Seguramente, esta búsqueda de una concepción unitaria que garantizaba una base más armónica, nivelando los timbres y, por consiguiente, estabilizando más convenientemente el conjunto, motivaría la construcción de instrumentos en familias. A imitación de los registros de la voz humana los instrumentos eran construidos en diferentes tamaños: soprano, alto, tenor, bajo, y así los vemos representados en tratados organológicos como el *Theatrum instrumentorum* (1620), de Praetorius. Como consecuencia los instrumentos se desvincularon de la arbitraria división medieval, en razón al volumen sonoro que poseían, en instrumentos altos y bajos. Por otra parte la agrupación de instrumentos en familias contribuyó, al poder ser ejecutada la polifonía sólo con instrumentos, a la paulatina independización de éstos con respecto a la música vocal. Tal emancipación gradual conduciría a la conquista de la composición idiomática de cada instrumento, es decir, al aprovechamiento de los recursos peculiares de cada cual (se atendía más a su naturaleza y a la singularidad de su lenguaje específico), así como a la diferenciación compositiva de unos y otros instrumentos.

Nassarre, al comienzo de la exposición de los instrumentos flatulentos, nos ofrece una imagen característica de un grupo de ministriles que acomodan sus instrumentos a las voces haciendo que la música sea más *armoniosa y deleytable*.

En estas capillas de ministriles, que llegaron a ser muy comunes en el siglo XVI, la flauta dulce jugó un papel extraordinariamente importante. En su momento, Higinio Anglés destacaba en su obra *La música en la Corte de Carlos V* la importancia que se le concedía a la flauta dulce en los ambientes cortesanos, hecho que verificaba al examinar los asientos de las nóminas de la Casa Real de Castilla y comprobar que si habitualmente no se especificaban los instrumentos que tañía cada ministril al servicio del emperador, en el caso de la flauta dulce se anotaba sin excepción *menestril de Flauta*. Este es el caso de Juan de Garamendi y Francisco de Solís, adscritos a la casa real, cuyos nombres aparecen siempre al final de la relación nominal junto a instrumentistas de tecla tan célebres como Francisco de Soto y Antonio de Cabezón.

La importancia relevante que la flauta dulce adquirió a lo largo del siglo XVI también se puede comprobar en su empleo en las capillas catedralicias acompañando a los mozos de coro y a los niños cantorcicos, junto a chirimías, sacabuches, bajones, etc. Las actas capitulares o los libros de fábrica acreditan su presencia en estas capillas. Lo ilustramos con un ejemplo. En el libro de actas de la catedral de Sevilla, viernes 11 de julio de 1586, se detalla *La Horden que han de tener los ministriles en el tañar. Que en las fiestas de choro aya siempre un berso de flautas. Que en las salves los tres versos que tañen el uno sea con chirimías y el otro con cornetas y el otro con flautas porque siempre un instrumento enfada y ansi lo proveyeron.*

Otras actas dan noticia sobre la actividad y reglamentación dentro de la capilla:

19 enero 1565: *que compre si viere que es necesario una caxa de flautas para los menestriles.*

20 julio 1571: *compre unas flautas que an tañido los menestriles y las entreguen a Baptista ministril haziéndole cargo de ellas.*

En el desarrollo de este artículo hemos podido comprobar que la práctica musical ordinaria no fue en ningún modo tarea fácil. Tuvieron que cambiar concepciones muy arraigadas desde hacía siglos. Hemos de subrayar en este sentido la importancia que tuvo que ver con todo ello el establecer la justa entonación como patrón de afinación, a lo que coadyuvaron la flauta dulce y otros instrumentos de viento *que están en el tono natural los mas,* en palabras de Nasarre. Eso sí, hay que considerar en extremo las justas proporciones, *assi en la fabrica de los instrumentos flatulentos (que toca a sus Artífices) como lo que toca al Músico, por razón de su habilidad.*

Sólo nos resta decir que este estudio probablemente no haya alcanzado, a pesar de nuestros esfuerzos, el grado de precisión que hubiésemos deseado. Nos cabe al menos la esperanza de abrir una perspectiva útil para futuros estudios. ❑

NOTAS

1. *En la primitiva Musica intervalo de tres semitonos, que es el sesquitono, o tercera menor no lo avia. Esta consonancia hallo mucho tiempo despues Ptolomeo.* Bermudo, *Declaración de los instrumentos musicales,* Osuna, 1555.

2. Platón, *República.* 531a. El filósofo se muestra radicalmente contrario a los acústicos, como eran denominados en su entorno: *pues hablan de no se qué espesuras y aguzan los oídos como para cazar los ruidos del vecino; y, mientras los unos dicen que todavía oyen entremedias un sonido y que éste es el más pequeño intervalo que pueda darse, con arreglo al cual hay que medir, los otros sostienen, en cambio, que del mismo modo han sonado ya antes las cuerdas, y tanto unos como otros prefieren los oídos a la inteligencia.*

3. Martín de Tapia, *Vergel de Música*: *Las cuatro postreras* [anteriormente el autor ha mencionado la gramática, lógica y retórica], *van a un fin por cuatro caminos, el cual es el cognoscimiento de la cuantidad. El aritmética tracta de la cuantidad discreta no contraida, conviene a saber de los números. La música tracta de la cuantidad discreta contraida a son; la geometria, de la cantidad continua no contraida; la astrología de la cuantidad continua a movimiento; y así todas cuatro tractan de la cuantidad.*

4. Sirva como ejemplo de la práctica del uso del cromatismo por algunos cantantes, el fragmento que exponemos a continuación extraído de la *Declaración* de Bermudo: *Hombres de bozes delicadas, y de oydos tiernos comenzaron cantando y tañendo departir los intervalos, y de un tono que en un movimiento se avia de subir: subianlo en dos, y un semitono que de otro movimiento se solia hazer partiendolo por medio: lo subian en dos veces. Cantor conosco que tiene tan delicada boz, que si un tono quiere subir en tres veces: lo hace facilmente. Una donzellita hija de un cantor de Granada oy cantar, y abaxava un tono, y lo subia en dos movimientos. Esto hazia con tanta suavidad y con tanto contentamiento de muchos buenos oydos que presentes estavan, que parecia ser aquello de necesidad de buena Musica.*

5. Rowland-Jones, A., «La flauta de pico en el arte catalán», en *Revista de flauta de pico,* nos 6, 7 y 8.

6. En el Lib. IV, cap. XIV, de la Escuela de Música, señala Nassarre que los instrumentos elementales *fueron inventados para unirse con las voces naturales y todas hiziesen un cuerpo.*

Tarifas de publicidad en la REVISTA DE FLAUTA DE PICO

contraportada	10.000 Ptas.
página entera	8.000 Ptas.
1/2 página	5.000 Ptas.
1/4 de página	3.000 Ptas.

NOTICIAS

CURSOS

La flauta en la escuela, curso que se celebrará en Barcelona del 29 de junio al 10 de julio con los siguientes profesores: M. Guell, J. Soler, M. Vernet y L. Vilà. El curso está reconocido en el plan general de formación permanente del profesorado.
Institut Joan Llongueres. c/ Séneca, 22. 08006 Barcelona.
Tel. 93-2171894, fax 93-4161448

Curso de Cámara de Renacimiento y Barroco, del 3 al 10 de julio en Jolimont (Bélgica). Se impartirán las siguientes materias: música de cámara, oboe, flauta (M. Piguet) y acompañamiento.
Michel Piguet. 3 Passage de l'Intendant. 1227 Carouge,
Suiza. Tel. 41-22-3429124

XXXI International Early Music Course en Urbino (Italia) del 10 al 19 de julio. En este curso se imparten multitud de asignaturas, instrumentales, teóricas, pedagógicas, de danza, etc. Los profesores de flauta dulce serán: S. Balestracci, S. Bragetti, P. Cartosio, L. Cavasanti, M. de Martini, C. Dionisi, G. Lünenbürger, L. Scoppola, G. Toffano, K. van Steenhoven y J. Tyson.
Fondazione Italiana per la Musica Antica. P.O.B. 6159,
00195 Roma, Italia. Tel./fax 39-06-3210806,
e-mail: ga.rossi@agora.stm.it, http://www.cilea.it/music/fima/urbino.htm

II Semana de Música Antigua de Gijón, del 15 al 22 de julio de 1999. Se impartirán cursos de Música instrumental, Canto y Danza en el Renacimiento, además de un taller de construcción de laúdes y guitarras (del 9 al 22 de julio). El Curso será impartido por los componentes del grupo francés DOULCE MEMOIRE, que darán clase de los siguientes instrumentos: viola da gamba; clave; chirimías, bombardas, dulzainas y otros aerófonos de lengüeta del siglo XVI; laúd, vihuela e instrumentos afines; violín renacentista, violín barroco y lyra da braccio; y flauta dulce. Esta última será impartida en dos niveles: en el nivel superior el profesor será Denis Raisin-Dadre y en el nivel medio, Elsa Frank. El número de alumnos estará limitado a 8.
Además se impartirán talleres colectivos abiertos a todos los alumnos matriculados:
-Taller de danza para músicos: Begoña del Valle.
-Taller de improvisación: Pascale Boquet y otros miembros de DOULCE MEMOIRE.
-Taller de disminución: Denis Raisin-Dadre y otros Miembros de DOULCE MEMOIRE.
II Semana de Música Antigua. Fundación Municipal de Cultura. Plaza de Jovellanos, 21. 33201 Gijón.
E-mail: carlos.gonzalez@luthier.org

El *Curso Internacional de Música* de «La Caixa» tendrá lugar del 19 al 30 de julio en Cádiz, bajo el título *La interpretación a través de las épocas.* Se impartirán clases de canto, flauta travesera, flauta dulce (Pedro Memelsdorff), oboe, clarinete, fagot, trompa, violín, viola, cello, clave y fortepiano. El precio del curso es de 20.000 ptas. (activos) y 10.000 ptas. (oyentes). El alojamiento en pensión completa cuesta 38.000 ptas.
Servicio de Música de la Fundación «La Caixa»
Passeig Sant Joan, 108, 08037 Barcelona.
Tel. 93-4588907, fax. 93-4590662

El *XXI Ringve Museum International Summer Course* tendrá lugar del 20 al 28 de julio en Sund Folkehøgskole, Sakshaug, Noruega. Se impartirán clases de canto, clave, viola da gamba y chelo, violín barroco, flauta dulce (Marion Verbrüggen), laúd y guitarra, traverso y danza. Además habrá clases de danza para todos y música de cámara. El precio del curso es de NK 1.200 (NK 800 para oyentes) y NK 2.500 el alojamiento y manutención.
The St. Olav Festival, P.B. 2045, N-7001 Trondheim,
Noruega. Tel.: 47-73929470, fax: 47-73503866,
e-mail: gayle.mosand@olavsfestdagene.no,
http://www-epidem.plantsci.cam.ac.uk/~kbriggs/ringve.html

Séminaire Estival de Musique Ancienne en Wallonie (Spa, Bélgica) del 21 de julio al 1 de agosto. Bajo el título de *Les Goûts Réunis* se celebra un curso con las siguientes asignaturas: clave, canto, violín y viola, viola da gamba y violonchelo, traverso, oboe, flauta dulce (Marijke Miessen), fagot, laúd, danza barroca y música de cámara y orquesta.
Mme. Nicole Keutiens, 174 Avenue de Barisart,
B-4900 Spa, Bélgica. Tel./fax 32-87.77.42.88

Encontros de Música da Casa de Mateus. En su XXI edición de Cursos Internacionales de Música, entre el 26 de julio y el 6 de agosto se celebrará el dedicado a la música antigua. Paralelamente a un ciclo de conciertos, se impartirán clases de canto, flauta dulce y dirección (Ricardo Kanji), violín, viola da gamba, laúd, clave, bajo continuo, corneta, trombón, traverso, oboe, violonchelo y viola.
Fundação da Casa de Mateus. 5000 Vila Real, Portugal. Tel. 351 59 323121, fax 351 59 326553, http://
www.utad.geira.pt/casa_mateus/

XV Curso Internacional de Música Antiga en el Convento de Cristo de Tomar, Portugal, del 5 al 12 de agosto de 1999. El tema principal del curso será la música ibérica e italiana de los siglos XVI y XVII y se impartirán las siguientes asignaturas: canto, flauta dulce y traverso (Peter Holstlag), violín barroco, violonchelo barroco y viola da gamba, clave y música de cámara. El precio de la matrícula es de PTE 47.500$00 (activo), PTE 30.000$00 (sólo música de cámara) o 20.000$00 (oyente). La fecha límite de inscripción, para flauta dulce y canto, es el 31 de mayo y para el resto de los instrumentos el 30 de junio.
Academia de Música Antiga de Lisboa. R. Ricardo Espírito Santo, 3-1º Esq. 1200 Lisboa. Portugal.
Tel./Fax: 351.(0)1.3907724.
E-mail: Musicantiga@mail.telepac.pt

Nordic Baroque Music Festival, del 8 al 14 de agosto en Suecia. Conciertos de música antigua y cursos de las siguientes asignaturas: canto, violín, viola da gamba, violonchelo, flauta dulce (Han Tol), traverso, laúd, clave y música de cámara.
Nordic Baroque Music Festival, S-914 81 Nordmaling,
Suecia. Tel. 46-930-14007,
fax 46-930-14017,
e-mail: nordic.baroque@nordmaling.se,

http://www.nordmaling.se/nordic.baroque

Dolmetsch Summer School, del 8 al 14 de agosto en West Sussex, Inglaterra. Curso centrado sobre todo en la flauta dulce. DSS, Heartsease, Grayswood Road, Haslemere, Surrey GU27 2BS, Inglaterra. Tel/fax. 44-1428-651473, e-mail: brian@be-blood.demon.co.uk, http://www.be-blood.demon.co.uk/index.htm

The 17th Jerusalem Early Music Workshop tendrá lugar del 26 de septiembre al 2 de octubre. El programa incluye *master-classes* de canto, oboe, traverso, flauta dulce (Marion Verbrüggen y Gerdien Tanja), corneta y sacabuche, fagot, violín y viola, violonchelo, clave, danza y más de 30 grupos y proyectos diferentes. Habrá conciertos todas las noches, entre ellos uno del FLANDERS RECORDER QUARTET con M. Verbrüggen. La fecha límite de inscripción es el 20 de mayo.
Mr. Hed Sella, Dr., Jerusalem Early Music Workshop, 4 Shmuel Hanagid St., Tel Aviv 64247, Israel.
Tel./fax 972-3-5240019, fax 972-3-5234888
e-mail: hedsella@netvision.net.il

CONCURSOS, CONGRESOS, ETC.

El *Flanders Festival* se celebra del 24 de julio al 7 de agosto. Durante el festival tiene lugar el concurso de interpretación, además de *master-classes*, exhibición de partituras e instrumentos y conciertos.
Oficina del festival: C. Mansionstraat,30. B-8000 Brugge. tel. 50-332283, fex. 50-345204, e-mail: muisca-antiqua@unicall.be, http://www.musica-antiqua.com

The London International Exhibition of Early Music, se celebrará del 29 de septiembre al 30 de octubre. Junto con la exhibición, que tendrá lugar en Prince Consort Road, Londres, tendrán lugar las finales del Concurso de flauta dulce de Moeck/SRP y conciertos de Walter van Hauwe, Hugo Reyne & Pierre Hantaï y Robert Ehrlich & Nicholas Parle. Organización: The Early Music Shop. 38 Manningham Lane, Bradford, BD1 3EA, Inglaterra. Tel. 01274 393753, fax 01274-393516, e-mail: sales@earlymus.demon.co.uk

CONSERVATORIOS

DEPARTAMENTO de MUSICA ANTIGUA del Conservatorio Profesional «P.A. Soler» de San Lorenzo de El Escorial (Comunidad de Madrid).
Especialidades y profesorado:
Flauta dulce, prof. Fernando Paz; Instrumentos antiguos de cuerda pulsada, prof. Jesús Sánchez; Viola de gamba, prof. Leonardo Luckert; Clave, prof. Alejandro Casal.
Asignaturas comunes:
Música de cámara especializada, Bajo continuo y Clave complementario.
Oferta de plazas para el curso 1999-2000:
Flauta dulce: 3 plazas vacantes; Instrumentos antiguos de cuerda pulsada: 3-4 plazas vacantes; Viola de gamba: 2-3 plazas vacantes; Clave: 2-3 plazas vacantes.
Pruebas de acceso y solicitudes:
Los interesados podrán acceder a las plazas vacantes tras realizar las Pruebas de Acceso a Grado Medio LOGSE que tendrán lugar a finales de junio del presente curso. Las solicitudes se podrán recoger en la secretaría del Conservatorio «P. A. Soler»: c/ Floridablanca nº 3, 28200 San Lorenzo de El Escorial, Madrid. Tel.: 91.8903611, fax 91.8905994.

PARTITURAS

La editorial alemana GIROLAMO ha enviado las siguientes partituras:

Anón., *Partite di Follia* para flauta alto y b.c. G 12.010. 12 pp. + particella de bajo + particella de flauta. 2.000 ptas.

de la Barre, M., *Deuxième Suitte de Pièces* para dos flautas alto. G 12.008. 15 pp. 1.450 ptas.

de la Barre, M., *Première Suitte de Pièces* para dos flautas alto. G 12.007. 16 pp. 1.450 ptas

Dowland, J., Campion, T., Anón., *8 canciones inglesas* para flauta soprano o tenor, o voz, y b.c. G 12.006. 8 pp. 1.200 ptas.

Händel, G.F., *Pensieri notturni* para soprano, flauta alto y b.c. G 11.011. 11 pp. + particella de flauta y voz, particella de bajo. 2.170 ptas.

Locke, M., *For several friends* para flauta soprano o tenor y b.c.., Vol. I. G 12.001. 15 pp. + particella de flauta y bajo (x2). 2.250 ptas.

Locke, M., *For several friends* para flauta soprano o tenor y b.c.., Vol. II. G 12.001. 15 pp. + particella de flauta y bajo (x2). 2.250 ptas.

Müller-Busch, F., *Blue Duets* para flautas soprano y alto. G 21.001. 11 pp. 1.530 ptas.

Valentini, G., Dreyer, D.M., *2 Sonaten* para flauta alto y b.c. G. 12.009. 17 pp. + particella de bajo + particella de flauta. 2.170 ptas.

GIROLAMO MUSIKVERLAG, Franz Müller-Busch, Rüdesheimer Str. 16, D-65197 Wiesbaden, Alemania. Tel. 49-611-843052, Fax 49-611-843054,
e-mail: muellerbusch@wiesbaden.netsurf.de

La editorial MOECK ha enviado las siguientes partituras:

Auld Scots Songs para tres flautas (SAT). Moeck ZfS 712. 7 pp. DM 5,10.

Auntenrieth, R.J., *Divertimento* para flautas soprano y tenor. Moeck ZfS 716. 7 pp. DM 5,10.

Graap, L., *Zwei Meditationen* para flauta alto y órgano. Moeck ZfS 715. 6 pp. DM 5,10.

Haydn, F.J., *20 Flötenuhrstücke. Vol. III* para flautas soprano, alto y tenor. 9 pp. Moeck ZfS 710/11. DM 7,90.

Huisman, W., *A short history of life* para cuatro flautas alto. Moeck Nr. 1577. 17 pp. + 4 particellas. DM 25,00.

Isaac, H., *Der Hund*, 'carmen' para tres flautas (ATB). Ed. M. Nitz. Moeck ZfS 713/4. 9 pp. DM 7,90.

Lieder im Frühling para flautas soprano, alto y tenor. Moeck ZfS 717/718. 10 pp. DM 7,90.

Teschner, H.J., *Die singende Makrele* para seis flautas (SAATTB). Moeck Nr. 2140. 9 pp. + 6 particellas. DM 35,00.

MOECK VERLAG, Postfach 3131, D-29231 Celle, Alemania.

La editorial DOBLINGER ha enviado las siguientes partituras:

Fortin, V., *Rumanian Dances* para cuatro flautas (SAAT).

Doblinger 04 478. 16 pp + 4 particellas.

DOBLINGER MUSIKVERLAG, Wien 1, Dorotheergasse 10, A-1011 Wien, Postfach 882, Austria.

La editorial OXFORD UNIVERSITY PRESS ha enviado la siguiente partitura:

Scarlatti, D., *Sonata en Mi m. K. 81*, para flauta travesera y b.c. Ed. por John Solum. ISBN 0-19-385960-2. 10 pp. + 2 particellas.

O.U.P., Great Clarendon Str., Oxford OX2 6DP, Reino Unido.

CONCIERTOS

28 de abril, Conservatorio Superior Municipal de Barcelona, 17 h. Conferencia-concierto sobre la flauta dulce en el siglo XX a cargo de Joan Izquierdo.

28 de abril, Barcelona, 20 h., participación de Joan Izquierdo en una conferencia de Alex Martinez sobre «paisajes sonoros» con la interpretación de: *Preludios* de Hotteterre, *Density 21,5* de Varèse y *Maknongan* de Giacinto Scelsi.

7 de mayo, Teatro de Priego de Córdoba, 21 h. AMARANTHUS: Bárbara Sela, flauta dulce, Y. Vigil, soprano, A. Barrales, viola *da gamba*, A. Casal, clave. Obras de Scarlatti, Castello, Vivaldi, Bach y Telemann.

9 de mayo, Coliseo de Carlos III, San Lorenzo de El Escorial, Madrid. Mariano Martín, flauta dulce, Orquesta Carlos III. Concierto en Fa M. de G. Sammartini.

Recorders
from The Early Music Shop

Arguably the most comprehensive recorder shop worldwide!

RECORDERS
by Moeck, von Huans, Yamaha, Cannons, Takeyama, Fehr, Aesthe, Kobliczek, Paetzold, Roessler, Fehr, Coolsma, Küng, Mollenhauer, Aura, Dolmetsch and Zen-On. Plastic recorders and historical copies.

ON APPROVAL SERVICE
Our 'on approval' service allows a choice of up to four recorders and is available throughout the EC.

ACCESSORIES
Cases, roll bags, bore oil, anti condensant, thumb rests, moes and pull throughs.

SHEET MUSIC
A specialist recorder selection from leading publishers including Moeck Editions, Schott, London Pro Musica, Bärenreiter, Faber and Elkin.

CDS
A unique collection of over 300 recorder on CD titles. Special orders welcome.

REPAIRS
Voicing, thumb hole bushing, crack repairs, re-corking. All undertaken 'in-house' by our specially trained technicians.

WORLDWIDE GUARANTEE
All purchases without exception are covered by our comprehensive guarantee

The Early Music Shop

The Early Music Shop, 38 Manningham Lane, Bradford, West Yorkshire, England, BD1 3EA.
Web site: http://www.e-m-s.com Email: sales@earlyms.demon.co.uk
Tel: 01274 393753 Fax: 01274 393516

15 de mayo, Iglesia Parroquial, Santa Marina del Rey, León, 20 h. Ciclo de Órganos Históricos Camino de Santiago en Castilla y León. Dúo de flauta dulce y órgano, Pedro Bonet, flauta dulce. Obras de Barsanti, Cabezón, Cima, Van Eyck, Scheidt, Castello, Bach y Händel.

16 de mayo, Museo de la Música de Barcelona, 12'30 h. Joan Izquierdo (flautas dulces), concierto «a la carta» sobre la flauta dulce en el siglo XX.

24 de mayo, Auditorio de Murcia, 20 h. Grupo de Música Barroca LA FOLÍA: Pedro Bonet y Belén G. Castaño, flautas dulces. Música instrumental del tiempo de Velázquez: obras de Arauxo, Botelero, Frescobaldi, Castello, Selma y Salaverde, Van Eyck, Froberger y Falconiero.

19 de junio, Frómista. POEMA HARMÓNICO: Guillermo Peñalver, flauta dulce; V. Rico, viola da gamba; J.C. Rivera, tiorba y guitarra barroca. Obras de Vivaldi, Couperin, Hotteterre, Castrucci, Pellegrini y Corelli.

20 de junio, Tortosa, Tarragona, 20'30 h. AFFETTI MVSICALI (mezzo-soprano, flauta dulce, viola da gamba, guitarra barroca y clavicémbalo), Sara Parés, flauta dulce. Obras del seicento italiano y del XVIII francés.

20 de junio, Museu de la Música de Barcelona, 12'30 h. TRÍO SUBTILIOR (Janne Eriksson, Joan Izquierdo y Anna Margules, flautas dulces), obras del Llibre Vermell de Montserrat, Galiot, Cordier, Baldwine, Henry VIII, Tye, Quantz, Britten y Jo Kondo.

20 de agosto, Catedral de Pamplona, 20 h. SPECULUM (soprano, tenor, dos flautas y vihuelas de arco y de mano), E. Schmied y F. Paz, flautas. «Misa Peregrina, El Otoño Medieval en el Camino de Santiago», obras del C. Huelgas, Llibre Vermell, J. Senleches, Libero de Castro, J. Ciconia, F. Landini, M. Zacharias y P. de Firenze.

20 de junio, 20 h., interpretación colectiva de «Les moutons de panurge» de Friederic Rzewski en las calles de Barcelona, para celebrar la fiesta de la música. Dirección: Joan Izquierdo.

3 de julio, XII Festival de Música Española, León, 21'00 h. Ibid. 24 de mayo.

10 de julio, Iglesia de San Juan, Castrojeriz, Burgos, 20'00 h. Ibid. 15 de mayo.

23 de julio, Tortosa (Tarragona), TRÍO SUBTILIOR (Janne Eriksson, Joan Izquierdo y Anna Margules, flautas dulces), obras de Cordier, Galiot, Machaut, Trebor, Vaillant, Baldwine, Cornysh, Henry VIII, Tye y Byrd.

25 de julio, Collbató (Barcelona), Ibid. 23 de julio.

RESEÑAS Y CRÍTICAS

DISCOS

LA CASTELLA. Obras de Uccellini (*Aria sopra «La Bergamasca"* y *Sonata quarta*), Pandolfi Mealli (*Sonata IV "La Castella"* y *Sonata I "La Bernabea"*), Mancini (*Sonata IV en La menor*), Corelli (*Sonata X op. V*), Castello (*Sonata seconda*), Marcello (*Sonata II en Re menor*) y Vivaldi (*Sonata en Fa mayor, RV 52*). Maurice Steger (flautas dulces...), Naoki Kitaya (clave, virginal y órgano), Martin Zeller (cello), Yasunori Imamura (tiorba) y Martina Schobersberger (órgano y virginal). CLAVES. CD 50-9809, 1998, 62' 10", DDD.

El suizo Maurice Steger (Winterthur, 1971), alumno de Pedro Memelsdorff y de Kees Boeke, es uno de los miembros más activos, al menos discográficamente hablando, de la nueva generación de jóvenes flautistas. Sus trabajos, en habitual colaboración con el clavecinista Naoki Kitaya -quien también le acompaña en sus conciertos, interviniendo en la elección y la concepción musical del repertorio-, van apareciendo regularmente con una periodicidad de dos años en el sello Claves. Tras sus dos primeras grabaciones, *An Italian Ground* (Claves, CD 50-9407, 1994) y *An English Collection* (Claves, CD 50-9614, 1996), que han merecido numerosos premios y distinciones y la aclamación de la crítica internacional, el artista nos presenta ahora *La Castella*, en el que retorna a la música barroca italiana para flauta dulce.

El disco pretende presentar el progresivo abandono en la música italiana del *stile antico* en favor del *stile nuovo*, la evolución musical desde un estilo contrapuntístico más próximo al motete vocal hacia una estructura más diáfana y transparente, con un claro predominio del virtuosismo para el lucimiento del ejecutante. Para ejemplificar esta transformación se emplean piezas de Uccellini, Pandolfi Mealli o Castello, escritas para violín y ejecutadas aquí con flauta. Las siguientes piezas del disco, de Vivaldi, Marcello, Mancini y Corelli intentan poner de manifiesto el protagonismo alcanzado por la flauta dulce en el siglo XVIII como instrumento solista. Por supuesto aparece una de las últimas sonatas (la décima) de la op. V de Corelli, piedra angular en la historia de la evolución de la forma sonata.

En el libreto del compacto se percibe la mano de músicos conocedores de la importancia de los detalles sutiles que siempre son de interés para el aficionado común y que son imprescindibles para el flautista: datos sobre los instrumentos utilizados y las piezas en las que se utiliza cada uno de ellos, afinación...

Aunque se trate de un recital de piezas típicas de repertorio, el disco no está ni mucho menos exento de interés debido principalmente a la frescura en la interpretación y al altísimo nivel del continuo. —BELÉN GALLEGO PUYOL

EN SEUMEILLANT. Ars Subtilior francés. Obras de Baude Cordier (*Belle, bonne, sage*; *Tout par compas*), Johannes Cuvelier (*Se Geneive, Se Galaas*) Johannes Galiot (*Se vos ne volés, En attendant souffrir, En attendant d'avoir*), Jehan Vaillant (*Per maintes foys, Onques Jacob*), Jacob de Senleches (*En attendant esperance, Tel me voit*), Trebor (*En seumeillant*) TRÍO SUBTILIOR: Janne Eriksson, Joan Izquierdo y Anna Margules, flautas dulces. ARS ARMONICA- LA MÀ DE GUIDO. AH025, 1997, 68' 34", DDD.

La propuesta de este disco es atrevida y, desde luego, no exenta de riesgos económicos. Claro está que si unos artistas se atreven a grabar un compacto de Ars Subtilior no están pensando en argumentos comerciales. Si a esto le añadimos que todas las piezas son interpretadas exclusivamente con flautas, sin acompañamiento de ningún otro instrumento, sin que ninguna voz cante los textos en ningún momento, ya estamos hablando de un disco casi para exclusivo deleite de flautistas o de locos por la flauta como imagino que, afortunadamente, somos todos los que leemos esta Revista. Pero la interpretación no es la única insinuación audaz. La presentación es sencilla, desnuda, casi virginal. La carátula, intensamente blanca, reproduce el manuscrito en forma de corazón del *rondeau Belle, bonne, sage* de Cordier. La foto de los intérpretes supone un fuerte contraste; el fondo es negro, la iluminación dura y directa produce extraños efectos en las sombras de sus rostros. En un extraño montaje, y prisioneras de las mismas condiciones de luz, las flautas surgen delante de ellos, vistas desde arriba con un cierto ángulo de inclinación, como un extraño bosque de tubos de madera de un órgano fantasma. Solo se ofrecen en el libreto los textos de las composiciones, en su idioma original. Nada más. Ni traducciones, ni notas, ni aclaraciones de por qué se ha elegido éste o aquel criterio... Sólo música infinitamente bella, despojada de todo lo que no parece esencial, en la voz del más puro de los instrumentos (desnudo de armónicos). El vínculo que ligaba mágicamente arte, matemática y poesía en este refinado movimiento musical de finales del s. XIV se confía aquí, según la propia declaración de los miembros del TRÍO SUBTILIOR, a la imaginación del oyente, definiéndose en esta grabación, como en un boceto, nada más que sus líneas esenciales. Y tal vez aquí resida la fuerza y el principal valor de este disco; estamos acostumbrados a la disección absoluta de unas piezas que se concibieron como muestras muy sutiles de una sabiduría encriptada a propósito. Otros discos presentan libretos que son verdaderos ensayos en sí mismos, obras encomiables sumamente pródigas en detalles sobre los auto-

res, el momento histórico, las obras escogidas, tras cuyas páginas subyacen en algunos casos años de ardua investigación... Y si bien es cierto que conocer las relaciones matemáticas ocultas en los ritmos de esta música y los posibles significados secretos de las metáforas y acrónimos de sus versos nos permiten sin duda disfrutarla mejor, no podemos olvidar que los compositores del Ars Subtilior presentaban todos estos elementos de manera hermética a propósito; sólo un iniciado podría entenderlos y disfrutar de ellos. Antes de acusar de pereza a los editores del libreto de este disco, y vistas así las cosas, ¿no estamos traicionando un poco el espíritu de los autores cuando desvelamos el misterio? ¿No es verdad que cuanto más diseccionamos un símbolo, reduciéndolo al nivel léxico mediante la palabra, más destruimos su capacidad de ser entendido universalmente? Se podría debatir durante horas sobre esto, que es probablemente lo que los intérpretes persiguen. La polémica queda abierta.

Pidiendo por tanto disculpas de antemano por traicionar este espíritu parco y radical, facilitaré algunos detalles para el lector curioso. En el disco se ofrecen doce composiciones que se pueden clasificar en tres tipos, según la rima y medida de sus estrofas: *ballades, rondeaux* y *virelais*, las tres formas fijas que dominan la música y la poesía francesas de los siglos XIV y XV. Las dos primeras provienen en origen de la danza, y la tercera parece descender del zéjel mozárabe. Su etimología (vire-lai) parece sugerir una aspiración a virar, cambiar la forma del *lai*, de patrón armónico más desordenado.

Las dos obras ofrecidas de Baude Cordier son casi gráficas, anticipándose en más de cinco siglos a los "originales" caligramas de Apollinaire. La partitura tiene formas definidas: una de ellas (la que, como ya dijimos antes, se ofrece en la portada) es un corazón y la otra un canon circular. La disminución en su notación sugiere que pueden ser obras posteriores a 1400. *Se Galaas*, de Cuvelier, cita el famoso grito de guerra (*Febus Avant!*) de Gaston Febus (1331-1391), conde de Foix y Bearn. En la tumultuosa segunda mitad del siglo XIV, tras la Peste Negra, el Cisma de Occidente entre Roma y Aviñón y la Guerra de los Cien Años, Gaston fue un hábil hombre de estado que se vio obligado a servir simultáneamente a dos reyes, el de Francia (que poseía Foix) e Inglaterra (que dominaba Bearn) que estaban en guerra entre sí. Fue también un intelectual de su época y reunió en torno suyo una afamada corte. De Galiot aparece *En attendant d'avoir*, un *rondeau* a tres voces de estructura isorrítmica y estilo sincopado. Parece ser que la *ballade* que aquí se le atribuye -*En attendant souffrir*- podría ser de Philippus de Caserta, aunque según el Codex Chantilly, Galiot sería su autor. Jacob de Senleches, apodado *lo bègue* en Aragón, fue arpista del cardenal Pedro de Luna (más tarde Benedicto XIII), y en el disco aparecen dos de sus obras. La ballade *Onques Jacob* de Vaillant es del estilo de Machaut, lo que no debe de extrañarnos ya que fueron contemporáneos. Su virelai *Par maintes foys*, que imita el canto de los pájaros, es de estilo muy distinto y debió de ser muy popular porque aparece en ocho fuentes diferentes. *En seumeillant* de Trebor, que da título al disco, está dedicado a Juan I de Aragón y a su lucha contra las tentativas de independencia de Cerdeña en 1389.

Sólo resta añadir que la toma de sonido, realizada en la iglesia de Santa Coloma de Marata, no ha sufrido ninguna manipulación artificial posterior y que los cortes entre piezas son a veces exageradamente secos.
—BELÉN GALLEGO PUYOL

FUMEUX FUME PAR FUMEE. Diversas piezas instrumentales y vocales del siglo XIV procedentes de España, Italia y Francia. SPECULUM: Patricia Paz, canto; Ernesto Schmied y Fernando Paz, flautas dulces; José Leonardo Luckert, vihuelas de arco; David Mayoral, percusión. Jubal M.P. JMPA002. Grabado en junio de 1998 en Guadarrama. Contacto para adquirir el disco: SPECULUM, Apdo. 151. San Lorenzo de El Escorial. 28200 Madrid. E-mail: e.schmied@mx3.redestb.es y ferpaz@mx3.redestb.es.

El estreno discográfico del conjunto SPECULUM nos ofrece una panorámica de las piezas hoy más conocidas –muchas de ellas *de antología*, literalmente hablando- del siglo XIV, centrándose en el denominado Ars Subtilior, y entrando por ello en un terreno donde la competencia ha pasado de casi nula a realmente dura en poco más de un lustro, ha-

Lindoro

Colección de discos de flauta

.- *Sonate per flauto e basso continuo*. Sonatas de Corelli, Veracini, Castruci, Sammartini y Locatelli. POEMA HARMONICO (Guillermo Peñalver, flauta dulce; Ventura Rico, viola da gamba; Juan Carlos Rivera, tiorba y guitarra barroca). Lindoro MPC-0702. *Nuevo*

.- *SELMA: AL SUONO ELETTO*. Obras de Selma y Salaverde. MORE HISPANO (Vicente Parrilla, flauta de pico; Leonardo Rossi, violín; Javier Zafra, bajón; Fahmi Alqhai, viola da gamba; Jesús Fernández Baena, tiorba; Javier Núñez, clave y órgano). Lindoro MPC-0703. *Nuevo*

.- *Flauta de pico sola*. Obras de Berio, Donatoni, Bofill, Mestres-Quadreny y Andriessen. JOAN IZQUIERDO. *En preparación*

Suscripción a través de la REVISTA DE FLAUTA DE PICO: **cada disco 1500 ptas. gastos de envío incluidos.** Para solicitar los discos, ingresar (y enviar resguardo a la REVISTA) el importe en la cuenta de la REVISTA o enviar un giro postal a la dirección de la misma.

biéndose especializado en este repertorio algunos de los flautistas más conocidos de la actualidad.

La grabación resiste airosamente las comparaciones, especialmente gracias a la solidez técnica y el conocimiento del estilo de los flautistas. En ese terreno de lo técnico el nivel es más que alto: la correcta entonación de la cantante –cuya voz, por color y emisión, nos parece especialmente adecuada a este repertorio– está apoyada en una excelente afinación del grupo instrumental, que supera con nota las trampas que supone una música tan transparente como ésta.

En cuestiones menos técnicas, y por tanto más discutibles, la aportación de este disco es notable pero más irregular. Junto a momentos de gran altura expresiva –*Una panthera*, de Ciconia, por ejemplo– otros caen en una cierta monotonía, tal vez causada por la escasez de contrastes dinámicos, por *tempi* a veces pesantes o por algunas elecciones musicológicamente discutibles: mantener durante casi todas las piezas un conjunto bastante homogéneo en lo tímbrico –a pesar de la variedad en los modelos de flautas– puede cansar el oído en un repertorio que agradece el contraste de colores entre las líneas polifónicas, para evidenciar la transparencia de la textura y los diferentes papeles de cada una de esas líneas, y que pide mayor variedad instrumental entre unas piezas y otras. Igualmente discutibles pueden ser el uso de flautas graves (hasta la subbajo) en obras del XIV, la mutilación formal de alguna pieza (así, la que da nombre al disco) o los efectos y acentuaciones rozando a veces lo *afro* del percusionista.

A cambio, el registro nos da la oportunidad de disfrutar del virtuosismo de los flautistas –en ocasiones expuesto a situaciones realmente arriesgadas superadas con aparente facilidad–, de la belleza del sonido de conjunto, de la melancolía del canto de Patricia Paz o de unas articulaciones sutilmente gradadas. Una presentación elegante y atractiva (muy *a la última* en la industria del disco), una –en general– buena toma de sonido y unos comentarios bien informados, adecuados y muy interesantes (que casi nos hacen olvidar la poco justificable ausencia en el libreto de los necesarios textos de las piezas) completan un disco que demuestra que en España hay, también en la música prebarroca, músicos de primer nivel. Un disco recomendable. —JUAN RAMÓN LARA GARCÍA

J.S. Bach, *The Art of Fugue*. AMSTERDAM LOEKI STARDUST QUARTET (Daniel Bruggen; Berto Driever; Paul Leenhouts; Karel van Steenhoven, flautas). CHANNEL CLASSICS CCS 12698, grabado en Haarlem (Holanda) en abril y junio de 1998. 73'05".

La primera grabación, que yo sepa, íntegramente dedicada al *Arte de la Fuga* por un cuarteto de flautas. No es una versión completa ya que, como se indica en el texto, algunos de los cánones a 2 son impracticables en la flauta; así, el ALSQ ha grabado sólo dos de los cuatro cánones (*Canon alla Ottava* y *Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta*). Por otra parte se han desechado también las dos versiones de la *Fuga a 2 clav.* (*inversus* y *alio modo*) y el que es conocido en algunas ediciones como el *Contrapunctus 14*.

Lo primero que impresiona en esta versión es la calidad del sonido: pocas veces un cuarteto de flautas ha sonado tan equilibrado. En este sentido es un gran éxito la formación más frecuentemente utilizada en el disco (soprano, alto, tenor o bajo y bajo en Do). Han logrado una sonoridad extremadamente equilibrada (quizá un poco menos cuando la 3ª voz corre a cargo de la flauta bajo), siendo especialmente atractivo y admirable el papel que juega la gran bajo en Do. Sorprende la extraordinaria extensión de este instrumento (del que no se dice el fabricante) y el habilísimo manejo del flautista. Realmente parece inconcebible que un instrumento de ese tamaño funcione con tanta facilidad. Es también digno de mención el agradable sonido de la flauta soprano. No sé si es la toma de sonido o el instrumento en sí el responsable, pero el hecho es que la flauta soprano nunca molesta por su presencia excesiva. En cuanto a la interpretación, me cuesta imaginar hoy día un cuarteto de flautas barrocas sonando tan bien. No parece haber ningún tipo de problemas. La rítmica es de una sutileza exquisita, la afinación es prácticamente perfecta, excepto, quizá, en algunos agudos de la soprano, y el empaste, como ya he dicho, es magnífico.

Algunas cosas, en cambio, no me gustan mucho. Hay, en casi todo el disco, una marcada tendencia a utilizar un tipo de articulación muy corta en los instrumentos graves que, a veces, resulta infantil. Por otra parte, tanto en los cánones como en las fugas a 3 se observa que se ha llegado demasiado al límite de los instrumentos. Es especialmente incómoda en las fugas a 3 la sonoridad de la subbajo en Fa, que tiene un registro central muy fuerte y unos graves casi inexistentes, y que, por desgracia, ha sido grabada desde demasiado cerca. Eso se une al hecho de que en esas piezas utilizan para la 1ª voz algún tipo de tenor o alto en no sé qué diapasón que no funciona muy bien. En fin, creo que bien se podrían haber evitado esas piezas. Algunas decisiones de instrumentación son más que discutibles, como el trueque de voces en los compases 6 y 7 del *Contrapunctus 12 inversus* (corte 14, minuto 0'14"), y lo que parece menos sensato de todo es la especie de «temblante» con que sazonan todo el *Contrapunctus 5* (corte 6). Si lo que pretendían era imitar el efecto análogo del órgano, les ha salido, a mi juicio, el tiro por la culata; más bien parece que están *de coña*.

Termina el disco con la famosísima fuga triple inacabada. Es toda una revelación comprobar cómo, al menos el primer sujeto, funciona a las mil maravillas en un cuarteto de flautas. He de reconocer que no recuerdo haber apreciado tanto esa fuga en otras interpretaciones. En definitiva, un disco excelente y, en general, un modelo de cómo debe sonar un cuarteto de flautas barrocas. –GUILLERMO PEÑALVER

REVISTAS

American Recorder, Vol. XXXIX, nºs 4 y 5, septiembre y noviembre 1998 y Vol. XXX nº 1, enero 1999; Editor, Benjamin S. Dunham. 40 pp., 36 pp., 36 pp.

En el número de septiembre apareció el tercer artículo de la serie que examina las obras más famosas del repertorio de la flauta dulce, en esta ocasión dedicado a la Cantata *Nel dolce dell'oblio* de Händel.

En un extenso artículo de opinión, James Richman se adentra en el origen de las ideas del gambista y musicólogo Richard Taruskin, conocido por su afán por desacreditar el campo de la interpretación 'auténtica' con instrumentos originales.

La sección de *Bazaar* está consagrada a presentar los distintos sistemas de *software* para la edición de música, junto con algunos consejos para iniciarse en este tipo de tecnología.

En la edición de noviembre, Martha Bixler hace un recorrido por todas las ediciones modernas de las sonatas de Händel aparecidas desde 1940, analizando las diferentes maneras en que han trabajado editores de la talla de Hunt, Dart, Bergmann, Lasocki, etc.

La revista se completa con un artículo en el que David Bellugi comparte sus experiencias como profesor de flauta dulce.

El 70 cumpleaños de Friedrich von Huene, es la ocasión que aprovecha la revista para publicar, en su número de enero, una extensa entrevista con el veterano constructor de flautas, en la que explica sus influencias y su formación, además de comentar sus nuevos diseños y proyectos.

Un interesante artículo de David Lasocki completa el volumen. Tras haber estudiado en profundidad, para su tesis, a los flautistas profesionales en Inglaterra durante el Renacimiento y el Barroco, el musicólogo americano dedica ahora un breve artículo a los flautistas *amateurs*, que tan estrechamente relacionados estuvieron con aquéllos.

The Recorder Magazine, Vol. 18, nº 3 y 4, septiembre e invierno 1998. Editor, Andrew Mayes. 40 pp., 44 pp.

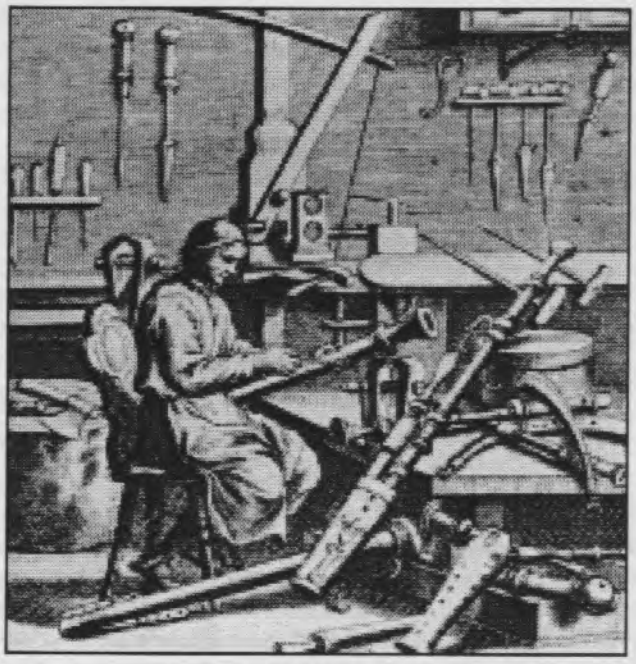
El grueso de ambos números de la revista inglesa lo forman las reseñas, críticas, noticias, etc., siendo en general los artículos bastante breves.

En el nº 3 se publica una entrevista con el constructor Carl Hanson, y Alec Loretto, en un artículo titulado *Some Basic Recorder Design Problems*, contesta de forma general a las preguntas que más le han formulado aquellos que construyeron la flauta cuadrada se-

FLAUTAS DE PICO
renacentistas y barrocas

Copias de:

Denner
Terton
Bressan
Bizey
Steenbergen
Stanesby Jr.
Ganassi



PAUL RICHARDSON

c/ Vaquerías, 8-E.D. 5ºD.
28007 Madrid
Tel. 91-4094726
E-mail: prichard@arrakis.es

gún los planos que aparecieron en anteriores ediciones de la revista.

Anthony Rowland-Jones continúa su serie dedicada a la iconografía de la flauta dulce, obsequiándonos en el nº 4 con algunas ilustraciones en que aparece la flauta asociada con Jesucristo. El 2º Festival Internacional de flauta dulce y electrónica, celebrado en el *Ijsbreker* de Amsterdam en julio es reseñado por Donald Bousted; y Denis Thomas propone una modernización de la flauta bajo (presumiblemente Yamaha por sus descripciones) a base de llaves, de platos abiertos o cerrados. En este número aparecen dos entrevistas a cuartetos de flautas -curiosamente ambos femeninos-: el FRIDESWIDE CONSORT y el MALLE SIMMEN QUARTET.

Tibia, Vol. XXIII/4, 1998 y Vol. XXIV/1, 1999. Editor, Dr. Hermann Moeck. 84 pp. y 88 pp.

Con la reimpresión del artículo *"Jazz und Alte Musik"*, escrito por Hans-Peter Schmitz hace ya 50 años, **Tibia** quiere presentar a sus lectores un asunto todavía poco conocido y digno de debate. El artículo describe las sorprendentes y aún así obvias similitudes, respecto a los principios musicales y al papel del intérprete, que unen estos dos heterogéneos estilos musicales.

Víctor Rondón presenta una visión general, histórica y actual, de la situación de la flauta dulce en Chile. Anticipándose a la publicación por la Editorial Carus (Stuttgart) de las "Cinco pequeñas suites para flauta dulce" de Helmut Bornefeld, Peter Thalheimer narra la historia del origen, la recepción original y la publicación de estas suites. Según Thalheimer, estas piezas constituyen, junto con el *Trío* de Hindemith, el principio de la música contemporánea para flauta dulce en Alemania.

En las 'páginas amarillas', Pete Rose habla sobre algunos problemas de interpretación que pueden presentar sus obras con influencias del *jazz* (*Tall P., The Kid from Venezuela, New Braun Bag*, etc.), como el *swing*, la articulación, la forma, ritmo...

Gerhard Braun entrevista al joven flautista y compositor alemán Matthias Maute.

Entre las reseñas aparecen, entre otras, extensas relaciones del Simposio y Concurso de Calw y del festival del *Ijsbreker*.

En el primer número de este año no aparece ningún articulo con referencia a la flauta dulce (recordemos que es una revista dedicada a todos los instrumentos de viento madera). Ilse Hechler, toda una institución en el campo de la pedagogía de la flauta dulce y colaboradora de la fábrica de instrumentos Moeck, es entrevistada por Nikolaus Delius. Las 'páginas amarillas' presentan un análisis de la *Fantasía nº 1* para flauta sola de Telemann.

Windkanal, 3/98 y 1/99, Editor, Conrad Mollenhauer GmbH. 30 pp. y 30 pp.

En el tercer número del 98 aparece una entrevista con la familia de constructores de flautas Huber, junto con una semblanza de Joachim Paetzold, famoso por su invención de las flautas 'cuadradas'.

Entre numerosos artículos breves y destinados a lectores muy diversos, se puede destacar uno de Ilona Hanning dedicado al uso de notas de la tercera octava en el Barroco, en el que analiza la aparición de estas notas en algunas obras y tablas de digitaciones de la época.

El primer número de este año aparece con un cambio de diseño: la sustitución de papel satinado por mate. La portada presenta una curiosa imagen que anticipa uno de los artículos del interior: la imagen de un flautista 'de cristal', del que se puede ver el interior. En el artículo, Nik Tasarov pretende, utilizando una técnica llamada *Kernspintomographie*, hacer visible la influencia de la cavidad bucal del flautista sobre la calidad del sonido.

La entrevista esté dedicada a Matthias Weilenmann y, brevemente y con algunas fotos, Martin Wenner muestra el proceso de restauración de una flauta (una Terton original del s. XVIII).

Musica instrumentalis, Zeitschrift für organologie, nº 1, septiembre 1998, Editor, Dr. Frank P. Bär. 165 pp.

Hemos recibido el primer número de esta nueva e impresionante revista de organología; casi un libro, con una excelente presentación: perfecta encuadernación, papel satinado, impresión inmejorable y numerosas reproducciones fotográficas.

El *Germanisches Nationalmuseum* de Nuremberg presentó el primer número de este anuario dedicado a la investigación de instrumentos, en el Congreso Internacional de Investigación Musical que tuvo lugar en Halle en 1998. El propósito de esta revista es contribuir a la conexión entre la tradicional musicología analítica y la tradicional organología técnica. Además pretende contemplar los instrumentos musicales en su completo contexto histórico y cultural y por último ofrecer un foro para la publicación de material de investigación en alemán, que no esté dedicado a un grupo de instrumentos o a una época histórica en concreto.

Los artículos que contiene este número son los siguientes:

- Ellen Hickmann, "*Instrumentum musicum*, conceptualidad y funcionalidad".
- Konstantin Restle, "Richard Strauss y la armónica de cristal".
- Frank P. Bär, "La aparición de las voces inferiores de las familias instrumentales en la teoría musical del siglos XVI y principios del XVII".
- Sabine Katharina Klaus, "El constructor de instrumentos Johann Matthäus Schmahl (1734-1793)".
- Rainer Weber, "Säulenblockflöten - Columnarflöten - Colonnen?".
- Enrico Weller, "Sociedades y cooperativas de constructores de instrumentos de viento en *Vogtland*. Una

contribución al 200 aniversario de la fundación de la sociedad de constructores de instrumentos de viento de Markneukirchen".
- Wulf Hein, "Reconstrucción y funcionamiento de flautas de hueso del primer Paleolítico".
- Christiane Rieche, "Los registros de instrumentos musicales en los museos y colecciones de Alemania central".
- Thomas Drescher, "Presentación de GEFAM" (*Gesellschaft der Freunde alter Musikinstrumente, Zürich* -Asociación de amigos de los instrumentos antiguos).
- Brigitte Bachman-Geiser, "Bibliografía sobre colecciones suizas de instrumentos musicales europeos" y "La colección de instrumentos del *Historisches Museum* de Berna".

A estos estudios se añade un apéndice que contiene una recopilación de noticias sobre colecciones públicas, una bibliografía de monografías de organología publicadas recientemente (1997-98), y reseñas biográficas de los autores.

La revista se publicará anualmente por el *Germanisches Nationalmuseum* (GNM) de Nuremberg, a un precio de DM 54 para números sueltos, o DM 45 si es mediante suscripción. GNM, Kartäusergasse, 1, 90402 Nürnberg, Alemania. Postfach 11 95 80, 90105 Nürnberg. Tel. (0911)1331-0.

Zeitschrift SAJM, Año 26, nº 6, noviembre 1998. Editor, Christian Albrecht. 44 pp.

Hemos recibido un número de esta revista suiza editada por la SAJM (*Schweizerische Arbeitsgemeinschaft für Jugendmusik und Musikerziehung*). Esta asociación de profesores de música pretende, mediante esta revista que se publica cada dos meses, mantenerse en contacto con los desarrollos de la pedagogía musical, que también se manifiesta fuera del ámbito escolar. Para ello muestra a los pedagogos lo último de la actualidad musical y propone discusiones sobre diversos asuntos.

La flauta dulce, por lo que podemos observar en este número, ocupa un lugar importante en el contenido de la revista, suponemos que por su amplia utilización pedagógica; sin embargo, no aparece tratada como un instrumento puramente 'escolar'. La mayoría de los anuncios están destinados a flautistas (instrumentos, partituras, cursillo, etc.) al igual que las reseñas (que cubren desde una reedición de los *Principes* de Hotteterre hasta breves arreglos de música de Schubert para dos flautas, pasando por *The Quarter-Tone Recorder*).

En una entrevista con Denise Feider, el joven flautista Maurice Steger presenta su nuevo disco *La Castella* y expone sus ideas sobre la interpretación, las grabaciones y el repertorio. Varios artículos tratan diversos aspectos de la enseñanza musical, y uno de ellos presenta una breve historia de la editorial Bärenreiter, que cumple 75 años.

PARTITURAS y LIBROS

Händel, G.F., *Pensieri Notturni di Filli* para soprano, flauta alto y b.c. G 11.011.
[Girolamo Musikverlag, Franz Müller-Busch, Rüdesheimer Str. 16, D-65197 Wiesbaden, Alemania. Tel. 49-611-843052, Fax 49-611-843054, e-mail: muellerbusch@wiesbaden.netsurf.de]

La serie 11 de esta reciente editorial alemana está dedicada a la música de cámara con voz, y en ella ha publicado, además de la cantata que nos ocupa, otras dos de Pepusch y los *Bretano-Lieder* de H.M. Linde.

La cantata de Händel *Pensieri Notturni di Filli*, también conocida como *Nel dolce dell'oblio* (HWV 134) es una de las seis cantatas del autor para voz e instrumento *obbligato* solista. Aunque se ha pensado que esta cantata estaba destinada a la flauta travesera, el ámbito, las tonalidades y las connotaciones del texto señalan a la flauta dulce como más probable; siguiendo la tradición barroca, la flauta dulce se asocia en esta obra a escenas de amor y de sueño.

Esta cantata era ya popular y habitual en el repertorio de los flautistas desde hace años, gracias a la edición de Schott, hoy descatalogada. Así pues esta moderna edición debe ser bienvenida.

El volumen, cuidadosamente editado por Müller-Busch contiene un partitura general con el bajo continuo realizado por Eckhardt Kuper, dos *particellas* son las líneas de soprano y flauta en las arias y la de soprano y bajo en los recitativos, además de una *particella* de bajo a la que se añadido la voz de soprano en los recitativos. Se ha incluido también el texto, con su traducción al alemán y al inglés. Es pues una edición pensada de manera práctica, sin pasos de página incómodos y con una presentación excelente: impresión clara sobre un papel de primera calidad. —BÁRBARA SELA

Dorwarth, A., *Der Hecht* para cuatro flautas alto. Moeck Nr. 1582
[Moeck Verlag, Postfach 3131, D-29231 Celle, Alemania.]

Este cuarteto de inspiración extra-musical, titulado *El Lucio* (nombre de un pez), fue compuesto por Agnes Dorwarth en 1996 y editado por la firma Moeck en el año siguiente. Es una pieza basada en un poema de Christian Morgenstern y es el resultado de la práctica experimental de la autora con sus alumnos de flauta en la Hochschule de Friburgo. En esta composición surgen, entrelazados, el lenguaje hablado y el canto, la ejecución instrumental y el movimiento.

El poema narra la historia de un pez (el lucio), que, siguiendo un consejo de San Antonio, inicia una dieta vegetariana que le provoca desgarros intestinales y una terrible diarrea, responsable de la polución

del agua y de la muerte de quinientos peces.

Los cuatro flautistas (cuando no están tocando), tienen que recitar fragmentos del texto poético (en alemán) a lo largo de la pieza y utilizar la improvisación libre y técnicas modernas con intenciones imitativas: soplar en el segmento central de la flauta, sin la cabeza, imitando una trompeta, *glissando* labial, articulación dura y confusa. Al final hay un pequeño recitativo seguido de cuatro compases para ser cantados por los flautistas, en armonía a cuatro partes. —FRANCISCO ROSADO

Locke, M., *For several friends* para flauta soprano o tenor y b.c., Vol. I y II. G 12.001/G 12.001.

Mathew Locke (ca. 1621-1677) fue, junto con Purcell, Byrd y Lawes, una de las personalidades más importantes del barroco inglés, dedicado, como era común entonces, sobre todo a la música teatral, aunque también cultivó mucho la música de cámara instrumental.

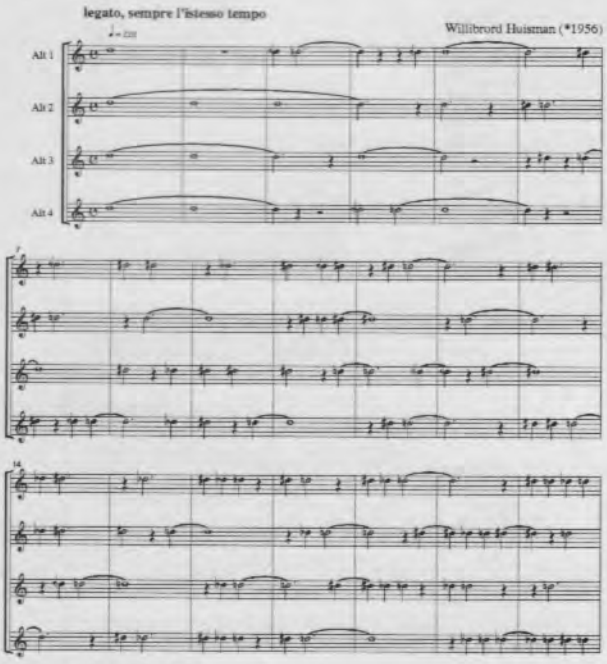
La colección *For several friends* consta de 54 movimientos numerados de forma consecutiva, que no están agrupados de forma expresa en suites, pero sí aparecen ordenados por tonalidades, lo que parece sugerir que su finalidad era esa. La edición de Müller-Busch ha organizado estos movimientos en cuatro suites (Sol m., Sib M., Re m. y Mi m.). En el manuscrito, en el que aparecen únicamente dos voces, de soprano y de bajo y sin ningún cifrado, no indica ninguna instrumentación. Así pues, la elección de la flauta es tan posible como la de cualquier otro instrumento, si bien hay que señalar que el ámbito excede en ocasiones el de la flauta (la edición de Girolamo señala con corchetes los puntos donde se ha octavado para adaptar la música a la flauta), y la decisión de realizar la voz de bajo como si de un continuo se tratase es también aceptable. Estos movimientos (organizados en seis suites) fueron editadas por Helmut Monkemeyer (Pelikan, 1973) como dúos para flauta soprano y alto, con las transposiciones de octava y de tonalidad convenientes. Pedro Memelsdorff con su disco *Delight in Disorder* hizo particularmente famosa la *Suite en Mi m.*, con una intensa interpretación una quinta más grave (en La m.).

La presente edición se mantiene muy cercana al manuscrito, conservando las indicaciones de compás y las agrupaciones de notas originales, si bien algunas alteraciones han sido indicadas según la práctica moderna. Cada uno de los volúmenes contiene la partitura general, con la realización del continuo por Eckhardt Kuper, acompañada por dos copias de la *particella* con las voces de flauta y bajo, cuidadosamente distribuidas para evitar pasos de página. —BÁRBARA SELA

WILLIBRORD HUISMANN · A SHORT HISTORY OF LIFE

für vier Altblockflöten

MOECK



Willibrord Huismann wurde 1956 in Holland geboren. Seit 1994 schreibt er Texte und Musik für ökumenische Gottesdienste mit Kindern.
Das vorherrschende Kompositionsprinzip ist das der Evolution. Die Themen entwickeln sich eines aus dem anderen, werden immer komplexer und erreichen dabei manchmal unerwartete Momente der Harmonie, als handle es sich bei ihnen um musikalische Äquivalente der Darwinsches Spezies. Dieser Prozeß wäre jedoch endlos, wohingegen ein Musikstück ein Ende und vorzugsweise sogar eine Form braucht. Deshalb werden zwei evolutionäre Katastrophen als wahrhafte *dei ex machina* ins Spiel gebracht.

Partitur und 4 Stimmen

Edition Moeck 1577 · ISMN M-2006-1577-7 · DM 25,00

MOECK VERLAG UND MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-CELLE

Dorwarth, A., *Das grosse Lalula* para cuatro flautas alto. Moeck Nr. 1574

Das grosse Lalula (la gran Lalula), de la misma autora que la pieza anterior, se inserta también en la práctica experimental referida arriba. Más difícil de ejecutar que *Der Hecht*, se basa en un poema de sílabas sin sentido, escrito por Morgenstern en 1905.

En determinado momento, la segunda flauta alto utiliza un extenso fragmento de último movimiento de la *Virtuose Suite* de H.U. Staeps. Está prevista alguna escenificación, en la que los ejecutantes deben cambiar sus posiciones en el escenario, lo que requiere la memorización de la obra. En la última página de la partitura aparecen dos secciones de carácter improvisatorio, una para los instrumentos y otra para las voces.

El texto del poema va surgiendo de vez en cuando de forma intercalada con la parte musical.

Entre las técnicas modernas utilizadas se encuentran: cantar simultáneamente con la ejecución instrumental; articular manteniendo la boca entreabierta; *glissandi;* hablar por el tubo central del instrumento; sonidos multifónicos; ejecución de notas lo más agudas posible. La edición es de 1997. —FRANCISCO ROSADO

Ronald J. Autenrieth (*1959), *Fünf Kanons* para dos flautas. Moeck ZfS 707

Ronald J. Autenrieth: *Divertimento* para flautas soprano y tenor. Moeck ZfS 716

Lothar Grap (*1933): *Zwei Meditationen* para flauta alto y órgano. Moeck ZfS 715

De "cuidadas" se pueden calificar estas tres partitutas editadas por Moeck dentro de la colección *Zeitschrift für Spielmusik*. Constan de piezas cortas, sin grandes pretensiones, con movimientos cortos, lo que le da la ventaja de poderse leer cada movimiento con su general sin pasar páginas. Las partituras incluyen una detallada biografía del compositor y las piezas de Autenrieth instrucciones de ejecución.

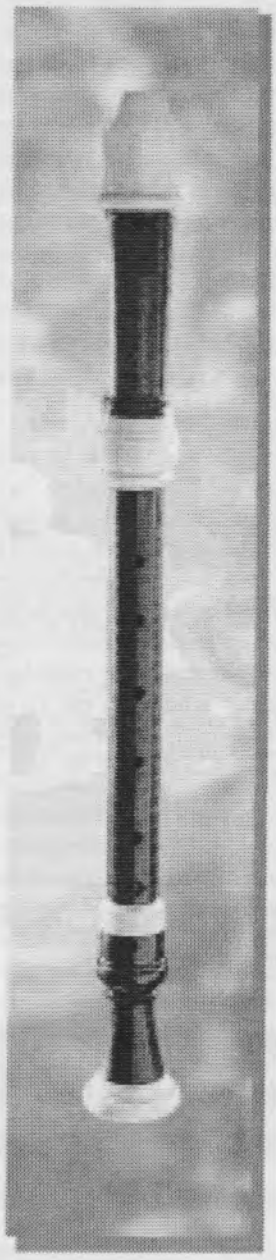
Sobre la música en sí, es, en mi opinión, el tipo de música ideal para una audición de alumnos: fácil de ejecución, adecuada para la iniciación a la música de este siglo, fácil de escuchar y, las piezas de Autenrieth, parecen hasta divertidas. Las podría calificar en un nivel de 2º ó 3º de grado medio. —JOAQUÍN HERNÁNDEZ

Bennets, K., Bousted, D. y Bowman, P., *The Quarter-Tone Recorder Manual* (1997). Moeck Nr. 2084 (1998)

Finalmente ha aparecido en el mercado un libro dedicado exclusivamente al estudio de los cuartos de tono. Este libro, divido en cinco capítulos progresivos, cubre una necesidad para el intérprete de flauta dulce estudioso de la música del siglo XX.

La introducción del libro explica claramente va-

Flautas dulces en estilo barroco



Ralf Ehlert

Maestro en construcción de flautas dulces

Gartenkamp 6
D-29229 Celle

Tel: +049 (05141) 93 01 81
Fax: 93 00 81

rios conceptos a tener en cuenta a lo largo del manual: nombre de intervalos y alturas, digitaciones y forma de explicación.

Ya desde el primer capítulo se aborda la problemática del cuarto de tono. Además, una cosa muy interesante, es que toma esta problemática tanto con matices *fortes* como con los *pianos*, indicando el cambio de digitación correspondiente. En forma progresiva se va avanzando hasta llegar a la parte de los estudios, donde aparece *Study in Transforming Curves* de Donald Bousted. Aquí se puede apreciar claramente el uso y combinación de los cuartos de tono.

Finalmente, y como cierre de libro, aparece un listado de las obras donde se incluyen cuartos de tono, tanto publicadas como inéditas.

Otro rasgo acertado de esta edición es la inclusión de una tabla de digitaciones totalmente desprendible del libro. Allí se pueden ver todas las posiciones para obtener los cuartos de tono y uno no tiene que andar rastreando a lo largo del manual alguna posición en particular, puesto que posee esta tabla anexa.

Cabe aclarar, que el libro no es para estudiantes principiantes ni intermedios, puesto que el empleo de los cuartos de tono es como volver a aprender a tocar la flauta desde cero, ya que todas las posiciones son diferentes de las originales. Por ello recomiendo este manual para estudiantes avanzados.

Personalmente considero este trabajo como acertado, aunque no esté del todo de acuerdo con la estética de los cuartos de tono. Creo que era algo que estaba faltando en el mercado flautadulcístico y era un hueco a llenar. Pienso que componer una pieza solo con cuartos de tono no es del todo interesante, aunque su inclusión esporádica puede darle un color mucho más variado a una obra. Vale aclarar que varias veces las posiciones descritas no coinciden con el sonido que uno produce con su flauta, pero eso es algo que muchas veces suele ocurrir y tiene que ver con el modelo y el constructor de la flauta. El estudio de este libro puede resultar algo muy interesante, siempre y cuando, vuelvo a repetir, no se abuse del empleo de los cuartos de tono. —GONZALO ARIEL JUAN

Noticia biográfica de los autores de este número

DR. DAVID LASOCKI está especializado en la investigación sobre instrumentos de viento madera, su historia social, repertorio y prácticas de interpretación. Ha escrito ocho libros y más de 70 artículos, y ha publicado 100 ediciones de música del s. XVIII para instrumentos de viento. Su último libro (con Andrew Ashbee) es un Diccionario Biográfico de músicos de corte ingleses, 1485-1714 (Aldershot: Ashgate, 1998). Nacido en Inglaterra, se nacionalizó americano en 1998. Trabaja como Jefe del Servicio de Referencias en la Biblioteca Musical de la Universidad de Indiana.

ALONSO SALAS MACHUCA (Estepa, Sevilla, 1954) es director del CORO Y LA CAPILLA INSTRUMENTAL JUAN NAVARRO HISPALENSIS DE SEVILLA con los que mantiene una intensa labor de recuperación y difusión de las músicas medieval y renacentista, con especial énfasis en el repertorio andaluz. Su actividad en la localidad sevillana de Estepa en favor de la flauta dulce está en el origen de la implantación de la enseñanza oficial de este instrumento en la comunidad andaluza. Desde 1980 ha organizado y fomentado el aprendizaje de la flauta entre un número no desdeñable de jóvenes estepeños y sevillanos, enfatizando en su formación la necesidad de desarrollar las aptitudes camerísticas por medio del cuarteto de flautas. Sus obras para flauta, dedicadas a varios grupos de flautas de Estepa, entre los que destaca el *Cuarteto Istabba*, incluyen los cuartetos *Rubaiyat* (1993); *Hoquetus bien temperado* (1994) y *Secuentia* (1994), y el dúo para flautas bajo *Variaciones Cúficas* (1994). Es profesor de Conjunto Coral y Armonía en el Conservatorio Superior de Música «Manuel Castillo» de Sevilla.

COMENTARIOS

Tras la decisión por parte del Ministerio de Fomento de no acercar la futura autovía Somport-Sagunto al Valle de Jiloca, la ciudad de Daroca, anfitriona del más prestigioso Curso y Festival de Música Antigua de la península, quedará alejada de un eje de comunicaciones largamente esperado por sus habitantes. Desde la REVISTA DE FLAUTA DE PICO respondemos al llamamiento lanzado por la COORDINADORA AUTOVÍA POR DAROCA, que organizará un Maratón Musical el próximo día 8 de mayo, sábado, en el Salón de Actos del Conservatorio Profesional de Música de Zaragoza. Aunque por todos es conocido el inexplicable rechazo que la organización del Curso de Daroca mantiene desde hace años hacia la flauta de pico, reconocemos el enorme bien que este curso ha hecho a la difusión de la música antigua en nuestro país. Por ello animamos a los interesados, sean o no flautistas de pico, a participar en el mencionado maratón. Buena suerte, Daroca. —MANUEL CASTELLANO MUÑOZ

Para más información, contactar con: Álvaro Blasco, c/ Agustín Gericó, 9, 2º B. 50007 Zaragoza. Tel. 619-466085, fax. 976-446494

II Semana de MUSICA *Antigua*

Gijón. España. 15 al 22 de julio de 1999

CURSOS:

- Canto.
- Viola de gamba.
- Chirimías, bombardas, dulzainas y otros aerófonos de lengüeta del siglo XVI.
- Flauta de pico.
- Clavecín.
- Laúd, vihuela e instrumentos afines.
- Violín renacentista, violín barroco y lyra da braccio.
- Danza histórica.
- Luthería.

TALLERES COLECTIVOS:

- Danza para músicos.
- Improvisación
- Disminución.

PROFESORES:

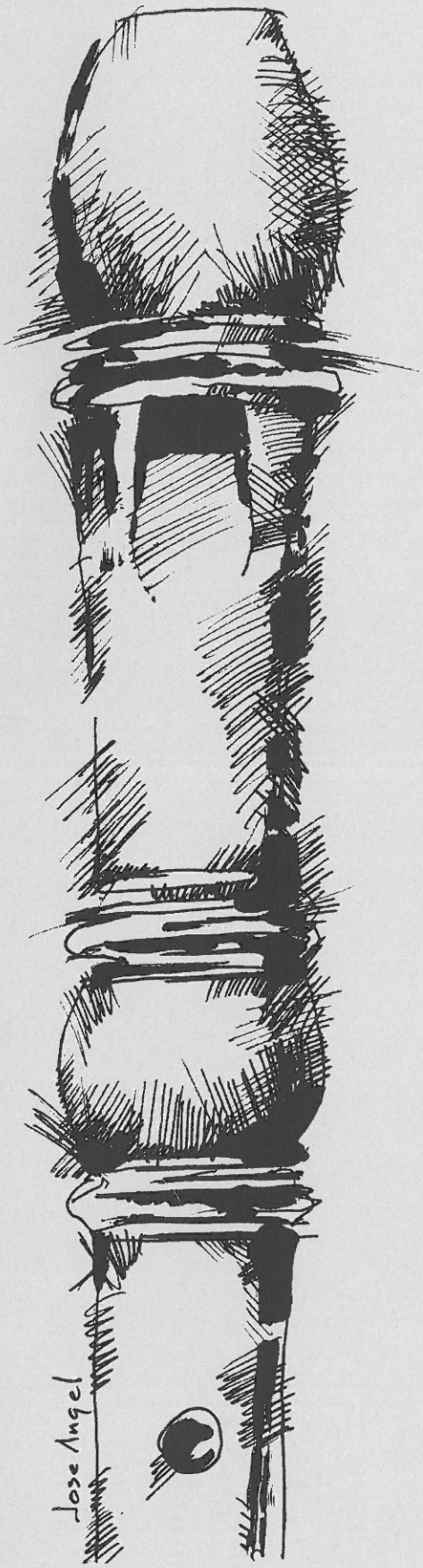
Componentes del conjunto Doulce Memoire.
Carlos González: luthería.
Begoña del Valle: danza histórica.

INFORMACIÓN Y RESERVAS
Teléfono: 985 35 57 69
E-mail: difusion@netcom.es

FUNDACIÓN MUNICIPAL DE CULTURA, EDUCACIÓN Y UNIVERSIDAD POPULAR
Ayuntamiento de Gijón

REVISTA DE FLAUTA DE PICO

(la revista española de flauta dulce)
nº 14, II/1999



SUMARIO

pág.

2 Editorial

3 Entrevista con: ÁLVARO MARÍAS (II)

ARTÍCULOS:

17 DAVID LASOCKI, *Estudios sobre la flauta dulce publicados en 1995. (2ª parte)*

23 JOAN IZQUIERDO, *Contando ovejas. Reflexiones después de una realización de* "Les Moutons de Panurge" *de FREDERIC RZEWSKY*

25 RODNEY WATERMAN, *Necrología de FRED MORGAN*

27 PAUL LOEB VAN ZUILENBURG, *"Re-visión"*

29 NOTICIAS:
Cursos / Concursos / Conciertos / Partituras

30 RESEÑAS Y CRÍTICAS:
Discos / Partituras / Revistas

35 VARIOS:
Noticia biográfica de los autores de este número

REVISTA DE FLAUTA DE PICO
nº 14, II/1999

Dirección y redacción:
Bárbara Sela Andrés y Guillermo Peñalver Sarazin

Colaboran también en este número: Belén Gallego Puyol, Francisco Rosado, Vicente Parrilla López

Diseño de portada: José Ángel Sánchez, Osuna, 1995

La dirección de la revista no se hace responsable de las opiniones vertidas por los firmantes

Pedidos y suscripciones a nombre de: Bárbara Sela Andrés, Apdo. de Correos 10029, E-41002 Sevilla, España.
Fax: 34-(9)5-4225114.
E-mail: barsean@arrakis.es y gpenalver@zoom.es
http://www.arrakis.es/~barsean

La REVISTA DE FLAUTA DE PICO se publica tres veces al año.

PRECIOS

Sevilla (sin envío postal)
1 número= 400 ptas.
3 números= 1200 ptas.

España
1 número= 500 ptas.
3 números= 1500 ptas.

Europa
1 número= 600 ptas.
3 números= 1800 ptas.

Resto del mundo
1 número= 700 ptas. (por superficie)
1 número= 1000 ptas. (por avión)
3 números= 2100 ptas. (por superficie)
3 números= 3000 ptas. (por avión)

Ingresar (y enviar resguardo a la revista) a nombre de Bárbara Sela Andrés en la cc. nº 3000037241 de la Caja de Madrid (código de cuenta: 2038.9843.54.3000037241) o enviar un giro postal al mismo nombre y a la dirección antes citada.

Depósito legal: SE-707-96
ISSN: 1136-4475

NOTA EDITORIAL

Desgraciadamente este año sólo hemos podido editar dos números de la Revista. La falta de tiempo por nuestra parte unida a la falta de material han provocado esta situación, que, aunque no supone en sí un grave problema, sí nos gustaría evitar si es posible en el futuro. Así pues, y para no perder la costumbre, os animamos de nuevo a que *colaboréis*, con artículos, con noticias, reseñas (las partituras que aparecen en noticias serán enviadas a quién lo solicite para ser reseñadas).

Revista de flauta de pico

Rodney Waterman está compilando actualmente una lista de grabaciones en las que aparezcan flautas de Fred Morgan. Está publicada en internet en:
http://home.mira.net/~benwater/morganlist.htm
Si alguien tiene adiciones a la lista o desea hacer cualquier tipo de comentario al respecto, se ruega contacte con:
Rodney Waterman, PO Box 724, Eltham VIC 3095, Australia.
E-mail: benwater@mira.net

AÑADIDOS AL DIRECTORIO DE FLAUTISTAS ESPAÑOLES

Los datos nuevos o alterados sobre el directorio anterior van en cursiva

Abellán González, José; *jabellan@correo.datanet.es*
***Barreno, Juan Pablo**; Avda. Fdez. Ladreda, 29. 40002 Segovia; 921-429519; barrenoinstru@interbook.net*
***Camazón Linacero, Carlos Alberto**; c/ Comandante Velloso, 1, 2ºB. 34002 Palencia; 979-725344*
***Cornejo Martín, Javier**; c/ Roma, 3, 5ºA. 1005 Cáceres; 927-236760*
Gonzalo, Isabel; *c/ Limón, 19. 2º, 2. 28015 Madrid; 91-5592702; igonzalo@eucmax.sim.ucm.es*
***Massó, Montserrat**; Avda. Gaudí, 32, 5º 2ª. 08025 Barcelona; 93-347410; y fax*
***Morales Fernández, Ángela**; Avda. Betanzos, 53, 4º nº4. 28029 Madrid; 91-3866549; P.; Tít. de P. Superior*
***Nadra, Diego**; Juliana Van Stolberglaan, 1. 2595 CA Den Haag. HOLANDA*
Schmied Scopp, Ernesto; *Apdo. de Correos 29. San Lorenzo de El Escorial. 28200 Madrid; 91-8960503; e.schmied@mx3.redestb.es*
Pérez López, Juan Ramón; *c/ Buenaire, 2, 3ºB. Javea. 03730 Alicante; 654163002*
***Velasco Maturana, Nuria**; c/ San Francisco Solano, 44. Montilla. 1550 Córdoba; 957-655665*

ENTREVISTA CON...

ÁLVARO MARÍAS (II)

(Viene de la pág. 16 de la REVISTA DE FLAUTA DE PICO nº 13)

G.P.- **No, no. Y, ¿no crees que eso se desarrolla más en la creación que en la interpretación?**

A.M.- Pues me temo que sí, pero yo para la creación no sirvo.

G.P.- **¿No lo has intentado?**

A.M.- No, no. Mi creación se limita a la de simple ornamentador y ya me cuesta bastante trabajo estar de acuerdo con lo que ornamento. No, nunca he tenido vocación de compositor ni creo que cualidades. No, creo que como creador tendría más capacidad como creador literario que como creador musical. Mira, yo conocí, hace muchos años, a NICANOR ZABALETA, que era un tipo estupendo; uno de los pocos caballeros que me he encontrado en el mundo de la interpretación musical que no suele ser muy caballeroso, y me dijo, siendo yo muy joven: nunca tenemos que olvidarnos que la interpretación musical es un arte segundón, y, oye, qué bien porque es que los intérpretes musicales... los flautistas de pico, pobrecillos, no tanto, porque no nos aclaman tanto como a los cantantes de ópera, pero, como que nos lo tenemos muy creído, y yo creo que es muy bueno tener esta visión de una cosa humilde. ¡Si estamos al servicio de la música! ¿no? A mis alumnos en la ESCUELA REINA SOFÍA donde doy clases de Historia de la Música, que ahí, lógicamente se lo tienen muy creído porque son todos niños prodigios, muy impresionantes por cierto, siempre les digo, cuando les enseño, por ejemplo, música medieval y les leo textos de cómo eran tratados a patadas los intérpretes musicales, los juglares, como delincuentes: «no hay que olvidar que hemos salido de esto, y cuando pensemos que la sociedad no nos trata suficientemente bien debemos compararnos con esos señores del siglo XIII que seguramente tocaban también muy bien y que los echaban a pedradas».

G.P.- **Por cierto, en escuelas como ésa, la inserción de la música antigua será algo impensable, ¿o no?**

Alvaro Marías

A.M.- No lo veo fácil. Bien me gustaría y bien lo he sugerido, a veces, pero fíjate que solamente hay cuerda, canto y piano. Bueno, también comprendo que sería lógico que primero se empezara con los instrumentos modernos, con los instrumentos de la orquesta... no lo veo fácil. Fíjate, si la administración del estado no lo hace, pues por qué lo va a hacer doña PALOMA O'SHEA. Lo que siempre hay es una gran receptividad, un gran respeto. Ha habido profesores en la escuela –no muchos pero sí algunos– con mucho interés, incluso que practicaban música antigua. Por ejemplo es el caso de MONIGHETTI, el chelista, que siempre hablaba conmigo de instrumentos antiguos, que tocaba violonchelo barroco, que tenía mucho interés... un ruso, discípulo de ROSTROPOVICH, que toca el violonchelo que te mueres, y, sin embargo, animaba mucho a sus alumnos a que conocieran esto; él conocía bien este mundo. Su hijo, que a veces ha tocado con ZARABANDA, tenía un enorme interés por el violín barroco; en fin, en general ha habido siempre una actitud de mucho respeto e interés hacia el mundo que puedo representar yo. De los que estamos allí soy el único que tiene contacto con la música antigua.

G.P.- **Volviendo a la actividad de conciertos, ZARABANDA es ahora mismo tu actividad concertística fundamental pero no única, supongo. ¿Sigues tocando como solista?**

A.M.- Muy fundamental, sí. Hombre, también toco a veces de solista, sobre todo con orquestas

modernas de por aquí, a veces hago música contemporánea y entonces no aparecemos como ZARABANDA incluso aunque la haga con músicos que son de ZARABANDA, pero sí, mi actividad es fundamentalmente ZARABANDA.

G.P.- **La música contemporánea es un repertorio que nunca te he oído tocar, y creo que la mayoría tampoco. ¿Lo haces con frecuencia?**

A.M.- Pues sí que lo toco. No con mucha frecuencia, pero a mí me parece que los flautistas de pico tenemos la obligación de luchar porque haya un repertorio contemporáneo y por que sea lo mejor posible. A mí no me ha atraído nunca especialmente la interpretación de música contemporánea; no es algo que haya cultivado; pero sí me he preocupado por estimular a compositores españoles, que los hay muy buenos, para que escriban para flauta de pico. Yo creo que esto lo debemos hacer todos; de momento he conseguido un puñado de obras pero que muy interesantes, muy estimables. Es un repertorio al que de algún modo yo he dado lugar y del que estoy muy orgulloso; ése es, básicamente, el repertorio contemporáneo que toco.

Aunque a mí no me ha atraído nunca especialmente la interpretación de música contemporánea y no es algo que yo haya cultivado, sí me he preocupado por estimular a compositores españoles, que los hay muy buenos, para que escriban para flauta de pico

G.P.- **¿El estándar contemporáneo no sueles...?**

A.M.- No no. No lo suelo cultivar. No tengo mucho tiempo para ello y me interesa más la música antigua; pero, bueno, tres obras de CLAUDIO PRIETO, una de TOMÁS MARCO, una de RODRIGO que es una transcripción, pero a la cual RODRIGO dio su visto bueno, de modo que se ha incorporado al repertorio de flauta de pico y una obra de PEDRO SÁENZ, que no está mal. Si todos los flautistas consiguiéramos otro tanto España se iba a convertir en el país con mejor repertorio de flauta de pico del mundo; tenemos muy buenos compositores y casi todo el mundo conoce a alguno, ¿no?... en su conservatorio, en su ciudad, donde sea. Yo no estoy especialmente interesado por la música contemporánea, pero sí creo que esto es una obligación; y la hago, y la hago con máximo gusto, con máximo orgullo. Realmente, que unos compositores tan importantes hayan escrito para mí es una cosa que me encanta y además creo que van a caer unos cuantos más a los que doy la lata. Concretamente la última obra que he estrenado, que es el *Concierto de Soria* de CLAUDIO PRIETO, es fantástica, y además se va a publicar en breve; a mí lo que me gustaría es que lo tocaran todos los flautistas, porque a veces me parece como que fuera un repertorio de mi exclusividad. Una cosa es que yo haya sido el que haya dado lugar a ello y otra cosa es que ojalá todo el mundo lo toque. Hay algunas obras todavía inéditas aunque tampoco es tan difícil conseguir una partitura; pero, por ejemplo la *Suite Italia* de CLAUDIO PRIETO está publicada hace años, y ahora el *Concierto de Soria* se va a publicar también. Vamos, que con darle un telefonazo o a mí o a TOMÁS MARCO se pueden conseguir *Con flores a Marías* que es como me gusta a mí llamar la obra que me dedicó TOMÁS MARCO; espero que en un período breve otros compositores escriban para flauta dulce. Esto es muy importante, a la flauta dulce hay que devolverla a la vida de verdad y... claro, otros instrumentos históricos, como tienen su equivalente moderno, no necesitan un repertorio moderno. No creo que tuviera mucho sentido escribir música para *traverso* barroco, porque la competencia con la flauta moderna sería como un poco insalvable; o para violín barroco, pero para viola de gamba, para viola de amor, para clave –que naturalmente tiene un repertorio enorme–, para flauta de pico, es decir, para aquellos instrumentos que desaparecieron, me parece fundamental que tengan un repertorio moderno. Creo que hay que tener unas miras un poco amplias y pensar en el instrumento de cara al futuro, que nosotros nos moriremos y que..., a lo mejor, lo que hemos hecho tocando la flauta no aporta demasiado; pero si dejamos unas cuantas obras para que las toquen, bueno, nos lo agradecerán. Tú imagínate si los primeros flautistas hubieran

conseguido que STRAVINSKY o BARTOK hubieran escrito verdaderamente un repertorio, ... hay instrumentistas que no tienen perdón de Dios. No en la flauta, pero pienso, por ejemplo, en un señor como ANDRÉS SEGOVIA. Si él hubiera querido habría tenido en la mano dar lugar a un repertorio con el que la guitarra habría sido ya otra cosa para el resto de la historia, pero se quedó en compositores de segunda fila.

G.P.- **¿Qué opinas de la súper especialización de algunos flautistas y concretamente en música contemporánea?**

A.M.- A mí me parece muy bien que cada uno haga lo que pueda y lo que quiera y lo que le guste. Hombre, la flauta de pico es un instrumento, ya lo he dicho, un poco pequeño. Si encima acotas... estos flautistas que sólo tocan renacimiento o que sólo tocan contemporáneo, ¡demonio!, a mí me parece una lástima. Si yo tocara sólo flauta de pico, seguro que también tocaría contemporáneo; lo que pasa es que, bueno, toco muchos tipos de flauta y el tiempo no es infinito y la capacidad tampoco. Creo que lo lógico en un flautista de pico es que abarque todo, o todo lo que pueda; pero, bueno, si hay gente que piensa que va a llenar su vida solamente tocando repertorio contemporáneo y sobre todo si da lugar a repertorio contemporáneo... lo que pasa es que el repertorio contemporáneo de flauta de pico, pues en fin, tampoco lo conozco al cien por cien, pero creo que hay muchas cosas que van a pasar y que no van dejar mucha huella. Una vez estuve en un tribunal de un concurso que tenía muchísimas pruebas de música contemporánea y yo no sé cuántas obras oí... centenares de obras de música contemporánea y... mira, me aburrí que no te lo puedo ni explicar. Allí, incluso gente muy ilustre del tribunal se tomaba muy en serio unas obras que no sé cómo decirte, vamos, que si pescan alguna de las que han escrito compositores españoles, ¡madre mía!, son incomparablemente mejores las que se han producido por aquí. Ha habido mucha música muy de vanguardia de los años setenta, de los años ochenta, que no voy a decir que no tenga interés, pero pienso que tiene un futuro difícil ese repertorio.

> He sido siempre, incluso cuando esto estaba muy mal visto, defensor del vibrato en la flauta; me parece un arma absolutamente imprescindible

G.P.- **Siguiendo con tu grupo, ZARABANDA, es un grupo variable, ¿no?**

A.M.- Muy variable, sí. Creo que pasa en casi todos los grupos de cámara barroca, ¿no?

G.P.- **Pero creo que eres capaz de llegar desde un simple continuo hasta una orquesta, o sea, que es un grupo extremadamente variable.**

A.M.- No, no tanto como una orquesta. A veces hacemos repertorio orquestal pero sin doblar instrumentos. Nuestro campo es la música de cámara. A veces hacemos colaboraciones con cantantes pero, digamos, de una manera extraordinaria. Éste no es nuestro campo habitual, lo que pasa es que hemos tenido la fortuna de colaborar con cantantes de súper lujo, empezando por TERESA BERGANZA y por los mejores contratenores del mundo, qué sé yo, JENNIFER SMITH, por ejemplo, de la que tengo un recuerdo inolvidable, o AMARILLIS CONSORT..., pero siempre un poco como excepcionalidad. Nuestro campo de acción natural es la música de cámara, fundamentalmente barroca, aunque hacemos a veces Clasicismo y Renacimiento. Nos movemos con comodidad en estos tres repertorios aunque la mayor proporción de nuestra actividad se lo lleve el Barroco.

G.P.- **¿Tienes algún anhelo especial como intérprete, algún acontecimiento que todavía te falte, alguna obra por tocar?**

A.M.- ¿Que todavía me falte? Esto me obsesiona, me faltan tantas cosas que estoy temiendo que llegue la artrosis antes de que les haya llegado su turno. Mira, en estas estanterías hay toneladas de música esperándome y yo voy cumpliendo metas. Por ejemplo, ahora me voy a quitar la espina de tocar todas las sonatas de CORELLI. Voy cubriendo cosas que yo quería hacer. Muchas veces tardo muchísimo en enfrentarme a una obra; no quiero hacer las cosas hasta que estoy muy seguro de que las voy a hacer bien o medio bien o, al menos, de que voy a poder dar al máximo. Muchas veces hay proyectos que tardan años en llegar a hacerse realidad. Sí, ya lo creo, ahí hay mucha música, mucha música esperando todavía. Poco a poco.

Todo se andará.

G.P.- **Pero ¿es satisfactoria la experiencia que has tenido hasta ahora? , ¿no sientes una frustración especial porque en España no se den unas condiciones de trabajo, porque no haya...?, no sé... es difícil en España pensar en tocar la *Ofrenda Musical* de BACH, aunque igual ya la has hecho alguna vez.**

A.M.- No, pero está en cartera. Alguna vez espero llegar a tocarla, sí. Efectivamente, hay repertorios que exigen más gente o que exigen más experiencia; sí, poco a poco. Lo que sí tengo claro es que no me quiero parar. Siempre estoy esperando la ocasión, el momento para abordar un repertorio nuevo, para enfrentarme a nuevas cosas. Ésta ha sido la política de ZARABANDA siempre; ir renovando repertorio, ir midiendo un poco qué es lo que se puede hacer en cada momento; pero, sí, claro, dejaré mucha música interesante por hacer; pero ya voy cumpliendo muchas de las cosas que quería hacer. Muchas veces lo hago y, sobre todo si lo grabo, luego me olvido. Es como si dijera: «esto ya está hecho». Ahora toco poquísimo las sonatas de HÄNDEL y cuidado que son preciosísimas; pero bueno, las he tocado en público bastante, luego las grabé. Están inéditas pero están grabadas, espero que alguna vez se puedan comprar en una tienda...

G.P.- **¿Con quién fue esa grabación?**

A.M.- Pues con ROSA RODRÍGUEZ, la clavecinista de ZARABANDA y con ALAIN GERVREAU.

G.P.- **Lo conozco. Un chelista ¿no?**

A.M.- Sí, es un discípulo de CHRISTOPHE. Muy bueno, y con el que hemos trabajado mucho.

G.P.- **¿Y esa grabación has dicho que está inédita...? Has hablado también de una de sonatas de MARCELLO, que también lo está, supongo que por motivos comerciales o de distribución, ¿no?**

A.M.- Mira, hay tres grabaciones inéditas, cosa que me da mucha rabia: una integral de MARCELLO que esta contratada desde hace años con VIRGIN y que, no se sabe por qué, no hay manera de aparezca. Posiblemente haya que rescindir ese contrato y buscar otra casa de discos; luego una integral de sonatas de HÄNDEL, de las sonatas de flauta de pico, y una integral de sonatas de VIVALDI de flauta de pico y flauta travesera. Bueno, la verdad es que están inéditas quizá un poco por culpa mía, que no he sido suficientemente eficaz para darles salida; pero bueno, están hechas, que es lo importante. Lo malo es cuando las cosas no están hechas. Eso es algo que he aprendido de mi padre. Dice: «hay que hacer las cosas, luego ya veremos». Luego hay que venderlas pero hechas están. Cuando grabo un repertorio, muchas veces me olvido de él. Es como si dijera: «ya está, vamos a por otra».

G.P.- **En cuanto a la ampliación o al hecho de que vas cubriendo etapas, ¿has llegado a la música medieval?, quiero decir, ¿el *boom* que hay ahora de música medieval te interesa? El Ars Subtilior que tan de moda ha puesto MEMELSDORFF.**

A.M.- Sí, sí que me interesa; pero es un mundo muy difícil y no sé, hay tanto camelo, que te da mucho miedo unirte a él. Por otro lado es un mundo que, abordado seriamente, exige una formación muy compleja musicológica. Es un mundo en el que está mezclada la gente más seria y la gente más estudiosa con bastante desaprensivo y yo, si hiciera música medieval, tendría un poco de miedo de incluirme entre los desaprensivos. Hombre, a veces he tocado, sobre todo, el repertorio de *saltarelos* y *estampitas* del sigo XIV, que es muy bonito, y que para un flautista es muy atractivo. Pero, bueno, meterme muy en serio en la música medieval, la verdad es que no me atrevo. Creo que no...

> Pienso que muchas veces la música antigua, no sólo la música antigua, peca por ahí, es decir, por una realización magnífica, por una realización perfecta, pero que comunica muy pocas cosas, que tiene muy poco detrás

G.P.- **¿Qué característica crees que es más sobresaliente en tu forma de tocar? ¿qué es lo que más te gusta en lo que haces? o, ¿qué es lo que crees que tiene más valor? En términos generales musicales y en términos técnicos, quiero decir, para**

un flautista...

A.M.- Mira, de una manera muy vaga te diría que creo que en lo que yo hago lo que tiene más valor son las ideas, suponiendo que existan ideas en la música. Es una metáfora, no son ideas exactamente. Para mí tiene mucho peso lo que hay detrás del sonido. Creo que en los intérpretes, muchas veces, y ésa es una tendencia muy de nuestro tiempo, y bastante fuerte en interpretación histórica, hay una tendencia a quedarse en la letra. Mira, el literalismo, eso que se llama el respeto a la partitura, es una de las mayores idioteces que se han inventado. Entiéndeme bien, yo, como músico histórico, cómo no voy sentir respeto por la partitura; no me refiero a eso, me refiero a que la partitura es un croquis, es un esquema. Alguien dijo una frase genial y no sé quién es el autor: «una partitura es a la música lo mismo que un mapa a un paisaje». Me parece una comparación magnífica. Lo que hay escrito en la partitura tiene un valor muy, muy relativo; el literalismo es absurdo. Hay que inspirarse en lo que está escrito e ir más lejos. Con respeto a lo que está escrito, pero ir más lejos. Mira, muchas veces lo que es la letra de la música se interpreta de una manera magistral pero es como un envoltorio vacío, dentro del cual no hay nada o hay muy poco. Yo te diría que a mí me interesa muy especialmente lo que hay detrás del sonido, es decir, lo que música pueda transmitir. Pienso que muchas veces la música antigua, y no sólo la música antigua, peca por ahí, por una realización magnífica, por una realización perfecta, pero que comunica muy pocas cosas, que tiene muy poco detrás. Te voy a poner un ejemplo: hace cuatro días oí un *Mesías* a una gran orquesta, fantástica, era un gran coro, con muy buenos solistas, máxima altura mundial. Chico, lo hicieron perfecto, pero me aburrí de una manera que no te lo puedo explicar. He oído muchos *Mesías* en mi vida, quizá ninguno tan bueno en un sentido y ninguno tan aburrido y tan vacío en otro. Un año antes había oído a YEHUDI MENUHIN con una orquesta moderna hacer un *Mesías* estilísticamente horripilante; pero había más música, había más de lo que quería transmitir HÄNDEL. Para mí esto es muy importante y me interesa menos la anécdota de la moda del momento... la música antigua se ha movido mucho por modas y esto me ha sacado siempre un poco de quicio. Por ejemplo, cuando yo estaba estudiando en París la moda era abrir la boca entre nota y nota. Todos los flautistas parecían peces en una pecera, era una cosa como agobiante. Y que conste que es una cosa que puede tener una cierta utilidad y yo la utilizo a veces, pero es que se utilizaba de una manera obsesiva.

> Soy un músico de lo más abierto y de lo más receptivo; además, cuando oigo música la oigo como el oyente más ingenuo; intento olvidarme de lo que pueda saber y me pongo a disfrutar. Soy capaz de disfrutar con lo que sea, hasta con un pianista tocando BACH en estilo hiperromántico. Me olvido, desconecto y me pongo a disfrutar

G.P.- **Todavía hay gente que lo utiliza.**

A.M.- Sí. Yo me acuerdo con ROBIN TROMAN, que era un tipo estupendo y abierto, y él me enseñó un poco esto y yo le dije: «mira, haz una cosa así, abriendo la boca, y yo la voy a hacer con el diafragma sin abrir la boca»; él lo hizo, yo lo repetí y dije: «creo que suena exactamente igual», y como era un tipo muy sensato me dijo: «pues sí»; entonces llegué a la conclusión de que no es imprescindible abrir la boca; a lo mejor es más cómodo, o, si el diafragma no funciona muy bien, es un recurso, un sucedáneo; puede ser pero no hace mucha falta. Ha habido muchas modas. Como voy teniendo años he visto pasar muchas modas por la flauta: que si era un crimen vibrar, que si, que sé yo. Ahora estoy muy fuera de la moda, pero esto estuvo muy de moda y cuando vibrabas una nota había gente que se hacía cruces; pero esa misma gente se derretía oyendo a FRANS BRÜGGEN que ha vibrado toda su vida, ¿no? [risas] «¿pero no lo oís? ¡que él está vibrando!» Siempre he tenido mucho rechazo hacia este tipo de modas que tienen un poco de esnobismo y he prevenido mucho a mis alumnos para que intentaran ser impermeables hacia ello, y, en cambio, mira, por ejemplo (y sé que estas cosas van a ser leídas a lo mejor por los flautistas de

pico con no muy buenos ojos), yo he aprendido muchísimo de los grandes intérpretes modernos, que muchas veces tienen una categoría que no se puede comparar. En música antigua no ha habido un FURTWÄNGLER, no ha habido un KARL BÖHM, no ha habido un KNAPPERTSBUSCH, no ha habido un KLEMPERER, no ha habido un CELIBIDACHE; es que no los ha habido. Ha habido gente fantástica, pero no sé cómo decirte, la transmisión que a mí me interesa tanto, que es lo que hay detrás de la música, lo que la música quiere transmitir realmente, que no es sonido, que es otra cosa, en los grandes intérpretes llamémoslos entre comillas «románticos», ha llegado a una perfección de la que tenemos que aprender mucho, de la que tenemos que aprender muchísimo. En mí el influjo de FRANS BRÜGGEN es inmenso y el de otros músicos barrocos aunque no sean flautistas; pero ¡demonio!, el de FURTWÄNGLER es enorme, el de CELIBIDACHE es enorme, el de MARKEVITCH es enorme. No es incompatible. Mira, te voy a decir una cosa que va a dejar escalofriados a nuestros colegas. Si quieres tocar una *Ofrenda Musical* cómprate el disco de MARKEVITCH, cógete la partitura y empieza a estudiar lo que hizo MARKEVITCH, porque MARKEVITCH tenía una cabeza musical de primer orden, y la música no es sólo estilo. Es uno de los problemas de la música antigua, que se identifica la música con el estilo. El estilo es importante, es importantísimo, es el ropaje de la música. No debes ponerle a un Cristo dos pistolas, como dice el refrán, pero no basta con eso. La música no es sólo estilo, entonces la cabeza musical de un MARKEVITCH... ¿tú has oído la *Ofrenda Musical* de MARKEVITCH? ¿A que no?

G.P.- La tenían mis padres en disco, sí. Pero eso era una cosa un poco mastodóntica. A mí me costaba un poco oírla. Recuerdo que duraba unos doce minutos el *Ricercare a 6*.

A.M.- Sí, claro que cuesta oírla. Pero el análisis musical de cómo esta tratado el contrapunto ahí, de manera que todo se entienda, de que todo esté en su sitio, bueno eso es que es una cosa portentosa. Yo, el día que toque la *Ofrenda musical*, si llego a hacerlo, de verdad que haré esto. No podemos desdeñar lo que han hecho músicos de otro campo. No le puedes pedir a MARKEVITCH que tocara en estilo barroco porque no se había inventado y porque no era lo suyo, ¡ah! pero su capacidad de análisis de una partitura y la capacidad de dar pies y cabeza a una escritura tan difícil y tan contrapuntística como la de BACH, eso no se puede olvidar. Hay gente, pues que a lo mejor se extraña que yo haga música con TERESA BERGANZA que no es una cantante barroca. Bueno, no es una cantante barroca pero ¡tiene un talento! No es una cantante barroca; eso también habría que matizarlo, porque, mira, muchos cantantes españoles –bueno muchos no, muy pocos– han cantado, en una época en que nadie cantaba así, con una técnica dieciochesca pura. Es el caso de ALFREDO KRAUS, que no habla más que de la *maschera* y que es un obseso de adelantar la voz. Eso es justamente la técnica dieciochesca, y es lo que ha distinguido a ALFREDO KRAUS durante muchos años de todos los cantantes que cantaban con técnica de raigambre romántica. Por eso han tenido esa aureola de absoluta excepcionalidad. Ahora ya no serían tan excepcionales. Serían espléndidos en cualquier caso, pero no serían tan únicos como fueron en la época. Y TERESA BERGANZA cuando todo el mundo cantaba de una manera horripilante música barroca, ha cantado música barroca espléndidamente. ¿Tú conoces la grabación de *Alcina* de HÄNDEL, que es de los años 50 o algo así, del año de la pera, con JOAN SUTHERLAND como un horror, y el resto del reparto como un horror? De repente sale TERESA, y cuando nadie cantaba a la barroca, cuando nadie sabía nada de eso, cuando los pocos cantantes barrocos que había o eran desconocidos o eran malísimos, canta un HÄNDEL que, ¡vamos!, que ahora mismo HOGWOOD podría contratarla para que cantara el mismo HÄNDEL. Habría que matizar un poco todo esto.... TERESA es una mujer con tanta comprensión de esto que me interesa a mí tanto, de lo que hay detrás de la música, que es algo fantástico. Es de una finura y una profundidad interpretativa,

> Ha habido mucha música muy de vanguardia de los años setenta, de los años ochenta, que no voy a decir que no tenga interés, pero pienso que tiene un futuro difícil

que, hombre, yo no voy a decir que no se dé en el campo de la música antigua, donde hay muchísima gente fantástica, pero, ¡demonio!, de verdad que cuando toco con TERESA no hay más que placer y para mí mucho que aprender, aunque ella está empeñada en aprender de mí. Yo siempre le digo: «mira TERESA, canta como te salga y si hay alguna cosa que no me guste pues te lo diré y si quieres me haces caso; pero a mí me gusta mucho cómo lo haces». No sé por qué ha salido esto...

G.P.- **Procede de una pregunta sobre los valores que tú tienes como interprete, y estos son de tipo general pero...**

A.M.- Sí. A mí es que me gusta mucho todo tipo de música, y oigo muchos conciertos, cosa rara entre los músicos profesionales... voy mucho a todo tipo de conciertos, me gusta la ópera, me gusta el repertorio orquestal, yo qué sé, todo. He aprendido mucho como oyente; pienso que esto estoy influenciadísimo por mi experiencia como oyente musical. Es decir, creo que sé muy bien lo que siente un oyente cuando está sentado en la butaca, porque soy, unas cuantas horas por semana, oyente de conciertos. Y esto parece una tontería, y se puede suponer que todo músico lo sabe, pero yo creo que no; yo creo que el señor que hizo ese *Mesías* tan aburrido el otro día, si tuviera más experiencia como oyente, sabría, por ejemplo, que tocarlo todo a calzón quitado –porque eran una velocidades, que lo que yo no sé es cómo pudo cantar el coro a esa mecha– sabría, como decía, que cuanto más deprisa más aburrido, casi siempre. [risas] Hay una obsesión por la velocidad en la música antigua y no sólo en la antigua. Es muy de esta época, que vamos acelerados por la vida, hay una obsesión pos la velocidad hacia la que cada vez soy más renuente. Creo que la velocidad... no, no la velocidad. No es la palabra. Las prisas, creo que son el mayor enemigo de la música; estoy totalmente convencido. No pienses que soy de esos que duplican todos los metrónomos, como aquel señor famoso que decía que los metrónomos de BEETHOVEN había que entenderlos a la mitad, y cada vez que empezaba tocar algo todo el mundo miraba el reloj; no, pero se toca con mucha prisa, y muchas veces la prisa es muy enemiga de la música, y el metrónomo también.

> en el mundo de la música medieval está mezclada la gente más seria, la gente más estudiosa, con bastante desaprensivo y yo, si hiciera música medieval, tendría un poco de miedo de incluirme entre los desaprensivos

G.P.- **Pareces darle mucha importancia, pero alguna característica estrictamente flautística que creas que te distinga; alguna idea que tengas sobre lo valioso en flauta, que observas como singular en tu...**

A.M.- Sí; es que no hablo de eso porque me da como un poco de pudor. Eso lo tendrían que decir los demás. Porque yo a lo mejor digo: «creo que lo que yo hago muy bien es esto», y a lo mejor se tronchan de risa los que lo lean porque piensan todo lo contrario. Vamos a ver, te diría: «he sido siempre, incluso cuando esto estaba muy mal visto, defensor del vibrato en la flauta»; me parece un arma absolutamente imprescindible en flauta de pico, por la sencilla razón de que tenemos una dinámica muy corta y el vibrato de algún modo sirve como instrumento para agrandar esa dinámica, o para simular efectos dinámicos, exactamente igual que la articulación. Es decir, cuando la dinámica ya no te da más de sí, utilizas la articulación, pero es que puedes utilizar también el vibrato; entonces, soy un flautista que vibra, que vibra sin pudor, pero no que vibra a lo loco, ni indiscriminadamente; es decir, cuando toco planifico el vibrato hasta en sus más pequeños detalles. Un vibrato mal hecho me parece un horror; una falta de vibrato, pues como me dijo un vez CHARLES BRETT de los flautistas ingleses, parece el pito de una locomotora. Porque él estaba acostumbrado a flautistas que tocan sin ningún vibrato; miento, no fue CHARLES BRETT, fue JAMES BOWMAN; y se quedó agradablemente sorprendido de que los flautistas tocáramos con vibrato, y dijo esto del pito de la locomotora que me hizo cierta gracia. Pienso que a veces algunos flautistas no vibran o bien por un principio sacrosanto que tampoco está muy claro, o bien porque no han desarrollado muy a fondo una técnica de vibrato que posiblemente yo no

habría desarrollado tampoco si no hubiera pasado por la flauta moderna, porque ahí son los reyes del vibrato. Si tienes un buen instrumento para vibrar, es decir, un diafragma que funcione a tu voluntad, y esto luego, musicalmente, lo aplicas bien, me parece que es un arma enorme, arma que a mi juicio no funciona en la flauta travesera barroca, en la cual no utilizo prácticamente nunca vibrato, o muy, muy excepcionalmente; pero en la flauta de pico, creo que sí, y creo, sobre todo, que es un instrumento que hay que enriquecer como sea, y que el vibrato es un camino. Ésta podría ser una de mis características. Eso sí, lo que hago con el vibrato intento que sea muy rico, muy variado, y, sobre todo, que esté muy de acuerdo con la música. Me horroriza el dar al botón del vibrato y que venga lo que venga. No, esto por supuesto, no; pero desde luego creo que es muy personal en mí hacer un uso grande del vibrato. Creo también, y esto en parte se lo debo a KEES BOEKE, en la dinámica de la flauta de pico; hay que creer por principio, como por acto de fe; y creo que no se debe renunciar a la dinámica, así, porque sí; creo que para lo que es la flauta de pico, he conseguido tocar con mucha dinámica, y, bueno, me siento bastante orgulloso de eso. Y creo que algún tipo de cosas las toco, digamos, con mucha libertad rítmica. Aquellas que creo que se prestan. Por ejemplo, la ornamentación. Con mucha frecuencia me gusta tocarla muy, muy rubateada, no me gusta la lectura literal. Mira, antes hablábamos de ornamentos en CORELLI. Como intentes tocar lo que escribió CORELLI, así literalmente -que muchos violinistas buenos lo hacen-, no consigues lo que quería CORELLI; lo creo firmemente. Creo que hay que ir un poco más lejos de la literalidad para adivinar lo que quería el compositor, porque la escritura musical es muy limitada. Ya estoy hablando de temas más musicales que flautísticos... Soy un flautista de sonido grande, me gusta soplar, tengo buenos pulmones, a pesar de que soy pequeñito. Toco con más presión que, por ejemplo KEES BOEKE, al que admiro tanto, y que BRÜGGEN; pero hay otros flautistas muy buenos, como RICARDO KANJI, a los que les gusta soplar a pleno pulmón, y eso condiciona también el tipo de instrumento que me gusta utilizar; me precio de... (lo malo no lo pienso decir, de momento diré lo que me parece que es bueno) que tengo una buena sensibilidad para sacar el máximo de los instrumentos. Hay muchos flautistas que nunca jamás encuentran un instrumento que les guste, y yo pienso que esto muchas veces es por falta de capacidad de explotar, de hacer 'la doma' del instrumento; un instrumento, bueno o malo, hay que hacerlo de uno mismo, y esto es un trabajo delicadísimo, es como... yo no he domado nunca un caballo, pero me imagino que debe ser una cosa así, que exige paciencia, que exige sensibilidad, que exige mano firme y al mismo tiempo mano dulce, es como educar a un niño; creo que tengo capacidad para eso y para conseguir un tipo de sonido bueno, coherente con mi pensamiento. Es curioso, mira, una de las flautas mejores que tengo, una de las que amo tiernamente, fue una flauta desechada por dos o tres flautistas, algunos de ellos buenos. Es curioso, es uno de lo instrumentos más divinos que he encontrado; y yo no me explico cómo esto es posible, es un instrumento para robarlo, y resulta que fue un instrumento malvendido. Creo que tengo una visión muy clara de lo que quiero con el sonido. Quizá a veces pienso si esto no es un defecto mío como profesor, que intento transmitir esto a los alumnos, y a lo mejor es una cosa demasiado personal como para quererla transmitir. Es una visión del sonido quizá un poco distinta de la que se cultiva en la escuela holandesa, que tiende a ser un sonido más ligero, con menos cuerpo, altamente definido, y eso es muy bueno, claro; ellos tienen una definición y una articulación espléndidas. Pero eso, muchas veces, va un poco en contra de la capacidad de emocionar, y la música barroca es altamente emotiva. Muchas veces, por oponernos a la tradición romántica, se ha interpretado la música barroca como si fuera una música fría. Esto es un error de conocimiento de historia de la música; la música barroca descubre a comienzos del s. XVII a la música la capacidad de emocionar, que prácticamente no había existido hasta entonces. Es decir, la música ahora nos parece que tiene que emocionar, que forma parte de su cometido; esto fue una novedad rabiosa e inesperada de comienzos del s. XVII; y que, además, apareció de una manera totalmente im-

> uno de los problemas de la música antigua es que se identifica la música con el estilo

previsible. Apareció de la mano de la ópera y de los precedentes de la ópera. Es decir la música decide convertirse en esclava de la oración, como dice JULIO CESAR MONTEVERDI, decide ponerse al servicio de la literatura, al servicio de la letra, y en ese acto de humildad, de repente, descubre que tiene una capacidad para emocionar mucho mayor que la palabra hablada; fue una cosa totalmente imprevista; y ése es el barroco, ése es el origen del Barroco, entonces, ¿Barroco sin emoción? Para mí es una cosa ridícula. Y muchas veces se ha coartado, se ha inhibido totalmente por buscar un estilo; el estilo no está reñido con la emotividad. Hay una frase de un tío que traduce el QUANTZ, y pone un comentario de su cosecha cuando habla de CORELLI y dice que nunca ha encontrado un músico que se dejara llevar por sus pasiones de una manera tan extrema, que cuando tocaba entraba en un frenesí, que el blanco de los ojos se le ponía inyectado en sangre, y daban vueltas la pupilas como en una agonía. Y hace una descripción que nadie pensaría que puede ser de CORELLI. Parece una descripción de PAGANINI en sus momentos más delirantes. Es una descripción de un intérprete totalmente romántico, y es CORELLI, el gran clásico, el más equilibrado de los italianos. No te quiero decir los VERACINI y los TARTINI, los LOCATELLI; todos esos estaban todos locos, completamente locos, eran una gente exaltada; y GEMINIANI, 'el furibundo Geminiani', como se le llamó. VERACINI se tiró por la ventana si mal no recuerdo. Era una gente totalmente exaltada, era una gente totalmente enloquecida. ¿Tú has visto las articulaciones de VERACINI? Por supuesto que las has visto... Yo, durante muchos años, cuando no se había publicado el facsímil -yo y todo el mundo- creía que las articulaciones que había en la edición PETERS estaban puestas por un mal editor, yo me imagino que tu habrás pasado por este...

> me gustaría que nuestro próximo disco fuera de la mano de TERESA. A ver si lo sacamos adelante

G.P.- **No sé si lo llegué a pensar.**

A.M.- Nadie las toca. En ningún disco están tocadas las articulaciones de VERACINI; el propio BRÜGGEN las cambia, y no me extrañaría que también por pensar que estaban añadidas por el editor; y luego resulta que cuando se publicó el facsímil, ¡toma!, allí están todas, y dices: pero estaba loco, si esto es una horterada, si esto es horrible. No señor, es que son una articulaciones totalmente locas, porque esa música hay que tocarla de una manera loca, de una manera totalmente exaltada; si no la tocas así, si la tocas de una manera más ordenada, más equilibrada, esas articulaciones las tienes que cambiar, porque son ridículas, son totalmente grotescas, y ahora ya estamos hablando de cosas más flautísticas ¿no?, y claro, es que la música barroca es emoción. Eso no quiere decir que sea una emoción romántica, eso no quiere decir que sea TCHAIKOVSKY. Mira, por ejemplo, yo soy consciente, he oído muchas veces gente que ha ido a mis conciertos y que hacía comentarios del estilo: «¡jo! qué ritardando, esto parece MAHLER»; bueno, eso es una sandez, de una categoría infinita. Luego resulta que yo he tocado con CHARLES BRETT, con PAUL ESWOOD, y han hecho unos ritardandos que yo nunca me habría atrevido a hacer, maravillosamente hechos. El problema está en cómo se haga el ritardando. La música no se puede acabar así de cuajo, acabar las obras como si al flautista de repente le hubiera dado un infarto a mitad de la composición, y esto se oye muchas veces. Es decir, enfatizar un final es algo que está en la historia de la música de todo género, en la popular, en todas las músicas, para que ahora digamos que en el Barroco no existe. Lo que pasa es que hay una manera de hacer un ritardando en música barroca y hay una manera de hacerlo en música romántica, y son distintas. ¿Entiendes el tipo de cosas que te quiero decir?, entonces, es en ese tipo de cosas en el que yo a veces me siento como muy despegado del grueso de la profesión, con la cual me identifico, pero sólo hasta cierto punto.

G.P.- **¿Tú crees que el que busca más la definición del sonido, o el que no hace un ritardando tan exagerado, es alguien que no busca eso?, ¿no es simplemente un grado de lo mismo?**

A.M.- Unas veces sí y otras no. Yo no estoy en contra de la definición, por Dios.... Soy un obseso de la definición, pero no la definición a costa de otras cosas. Si tienes que perder un poco de definición para conseguir que a la gente se le asome una lágrima en un momento, oye, pues bendita definición que se fue a la porra ¿no? Hay una cierta esca-

la de valores. Mira, un magnífico amigo común y colaborador musical de los dos, VENTURA RICO, contaba una anécdota muy buena. Cuando él estaba en Holanda, una profesora, mientras él estaba tocando -puro fuego tocando-, decía: «*keep cool*» [mantente frío], y él se indignaba... y decía: «¿cómo voy a mantenerme frío con esta música?» Y yo creo que es verdad, que muchas veces el apasionamiento se ha interpretado como una falta de estilo, y para mí esto es disparatado. No conozco música barroca fría. Ahora bien, lo que pasa es que el tipo de emotividad en diferentes músicas barrocas es distinto. Si tú tocas música francesa con la emotividad de la música italiana, pues no va a funcionar bien; ni con el sonido, naturalmente. Esto es otra cosa en la que a me gusta insistir mucho, que es la diversidad del sonido. Hay sonidos preciosos pero que son muy cansados por la falta de diversidad; esto pasa en todos los instrumentistas de todos los géneros, y la flauta de pico, así como es pobre en otros campos, permite una cantidad inmensa de matices tímbricos, aunque muy sutiles. Yo aborrezco al músico al que le gusta hacer efectos tímbricos muy diversos, y que de repente el sonido sea velado como la noche y después luminoso como el día, y después... No, este tipo de efectos (pienso por ejemplo en los guitarristas que abusan tan horriblemente de esto, en algunos pianistas), es algo que odio; pero los pequeños matices, de manera que el sonido esté cambiando un poquito constantemente, esto me parece fundamental; como me parecen fundamentales los pequeños matices de la dinámica. La flauta de pico no puede hacer grandes dinámicas, no puede hacer un crescendo de doce compases, pero es que a la música barroca no le interesa esto, no lo requiere prácticamente nunca. En cambio, el que la dinámica se esté moviendo constantemente, que no haya dos notas iguales, o el que una nota en cuanto sea un poquito más larga tenga vida dinámica... claro. ¿Por qué no se escribe la dinámica barroca?, porque eso no se puede escribir, porque no hay sitio en el papel para escribir eso y no tendría ningún sentido; eso es una cosa que me interesa mucho, a mí y a otra gente que hace música barroca, no voy a pensar que soy el único.

> Creo que tiene sentido dedicarse a esto si tienes muy claro que si no te dedicas a esto vas a ser muy desgraciado, que ha sido mi caso personal. Yo me lo jugué a una carta, a los catorce años dije: «o soy flautista o voy a ser un hombre frustrado toda mi vida»

G.P.- **Te veo como denunciando que a muchos flautistas o a mucha gente que hace música barroca no le ocurre así, que prevalecen unos valores diferentes.**

A.M.- No, no pienso especialmente en los flautistas, pienso un poco en general en música barroca. Creo que ha habido con mucha frecuencia una tendencia a inhibir la emotividad, o la afectividad de la música, si quieres. Creo que ésta ha sido una tendencia real, y que también, a veces, cuando se ha intentado desarrollar esto, se ha desarrollado de una manera no muy adecuada. Estoy pensando por ejemplo en algunas modas interpretativas que están muy vigentes por ejemplo en Italia, sin citar ningún nombre, que no me apetece. Dices, sí, una interpretación muy apasionada, pero bueno... ¿en qué dirección apasionada? Si una interpretación es muy apasionada pero al mismo tiempo es muy monocroma, es muy elemental; o, para ser apasionada lo que busca es un sonido muy duro, muy hiriente, muy poco bello, pues pienso que no es un buen camino, entonces, a lo mejor prefiero una interpretación excesivamente aséptica pero muy bien realizada. Personalmente intento hacer compatible una emotividad muy acusada, sobre todo en algunos tipos de música, con una realización que sea bella, y si para eso hay que tocar con un sonido duro y desagradable, pues no me interesa para nada; pero está muy de moda, y además le gusta mucho a la gente. Tiene un éxito tremendo, ya veremos por cuánto tiempo. Y sin embargo, chico, hay que taparse los oídos. Tocar el violín con sonido agrio es mucho más fácil que tocarlo con sonido bello; lo que es difícil, aunque lo ha hecho mucha gente, es tocar con sonido bello y con mucha fuerza, con mucho impulso, con mucha emotividad. No sé si estoy divagando demasiado...

G.P.- **No. Son cosas interesantes. En cuanto a tu repertorio discográfico, hemos hablado de las tres**

fallidas grabaciones, pero hay algunas que no son tan fallidas, como la última y algunas anteriores. Háblanos un poco de tus grabaciones.

A.M.- Bueno, esta última grabación, la de *Greensleeves*, es una experiencia un poco rara para un intérprete de mis características; es intentar hacer un disco muy popular, que llegue mucho a otra gente diferente de la que consume música antigua normalmente. Me considero un tipo que se mueve dentro del mundo del estudio más o menos musicológico, como somos todos los que hacemos música antigua, que estamos un poco a caballo entre un intérprete y algo parecido a un musicólogo, y que cultivamos una cierta formación teórica; pero al mismo tiempo siempre me he preocupado mucho por llegar al máximo de personas, en no quedarme muy solamente dentro del mundo de la música antigua, que en cierto modo tiene un poco de *ghetto*. Creo que es bueno intentar asomarse a públicos más amplios, no encerrarse demasiado en este mundo, que al fin y al cabo es un poco estrecho; y entonces esto surgió por absoluto accidente. La idea era hacer un disco con piezas lo más populares posible... y que llegara a un público más amplio y con música, bueno, de ésta de *grounds* que suena tan *folk*, tan popular. Me pareció que era un desafío interesante y lo hemos hecho con mucho cariño y con mucho entusiasmo y, vaya, parece que es un disco que ha tenido muy buena acogida; si esto sirve para que gente que no se ha interesado mucho por al música antigua se interese más, pues bendito sea Dios.

G.P.- **Tú consideras que tiene más posibilidades de divulgar las maravillas de la flauta de pico ese repertorio por ejemplo que uno de VIVALDI.**

A.M.- Es un disco pensado para que se venda bien, y esto significa llegar a otro tipo de público y por tanto es un disco con muchas obritas pequeñas, con obritas de tipo *bis*, de tipo propina, aunque eso no quiere decir que sean malas, ni mucho menos. Incluso –y esto me molestaba más como idea, pero también comprendo que este tipo de disco tiene que ser un poco así– con movimientos sueltos de obras completas. A esto ya me resistí mucho más, pero también comprendo que si una discográfica quiere vender una cosa, es ella la que sabe cómo se va a vender. En lo que no he transigido es en abaratar el producto, en hacer una interpretación distinta de la que haríamos nosotros en un festival de música antigua de lo más pedante; pero, bueno, es un desafío también y digamos que hay que intentar tocar con mucha fuerza, con mucho arrastre, con mucha pasión, y todo esto forma parte de mi pensamiento como intérprete de toda la vida. Yo comparo este disco con los conciertos escolares, que yo he hecho muchos. Siempre digo que en los conciertos escolares tienes que tocar mucho mejor que en un concierto serio, porque como no toques genial es que te tiran un zapato mientras estás tocando; ahí sí que no hay ni trampa ni cartón; en cuanto no toques muy bien desconectan y se ponen a hacer una batalla de tizas. Aquí pasa lo mismo, hay que tocar 'a tope' para conseguir realmente interesar a otro tipo de público. Es un disco con el cual estoy muy contento y muy satisfecho, a pesar de que muchas veces, cuando me oigo grabado, no me gusto tanto.

G.P.- **Y tienes... yo conozco uno de SELMA. ¿Qué otros discos tienes? ¿Son esas las grabaciones que han aparecido?**

A.M.- Si esas son. Yo he sido a lo mejor un poco demasiado cerrado en el tema de grabaciones, pero, pienso que los discos o se hacen muy bien o casi es mejor no hacerlos, y hacerlos muy bien no sólo depende del intérprete, depende de una serie de factores que no siempre se dan. Sí, el de SELMA es un disco que es todo lo contrario, es un disco completamente monográfico. Yo tengo cierto orgullo de que fue el primer disco dedicado a SELMA que se hizo, así, un disco entero. Mucha de la música la tuve que transcribir del facsímil, y bueno, hubo que hacer un trabajo de edición, que al hacerlo para disco hay que hacerlo más escrupulosamente. Es un disco por el que han pasado bastantes años y del cual estoy muy contento, y además me ha valido algunas cosas muy placenteras. Por ejemplo, nuestra relación con TERESA BERGANZA surge de que oyó ese disco y se entusiasmó y dijo que le apetecía mucho cantar con nosotros. Yo no me lo creí, pero luego era verdad; y una carta maravillosa, inolvidable, de FRANS BRÜGGEN, que debería tener enmarcada, no sé por qué no la tengo ahí colgada en la pared... y bueno, fue nuestra aparición fonográfica, que es demasiado parca... en tantos años dos discos en la calle es muy poco, pero el mundo del disco es muy difícil, ya lo sabes tú. Y yo no tengo una personalidad muy acorde con las transigencias que hay que hacer en el mundo del disco. Me muevo más a gusto en el mundo del concierto.

G.P.- **Tienes algún proyecto discográfico, el Co-**

RELLI **lo quieres grabar.**

A.M.- ¡Imagínate los proyectos discográficos que tiene un señor que en tantos años ha hecho tan pocos discos! Me tendría que poner al día y hacer 20 discos; así, uno detrás de otro. Casi podría hacerlos, porque llevo trabajando mucho tiempo repertorio que no he grabado; pero bueno, así concretamente, tengo muchas ganas de grabar el recital con TERESA, creo que esto sería estupendo; y me gustaría que quedara un testimonio de esta faceta de TERESA cantando música barroca con instrumentos antiguos, integrándose en este mundo con una naturalidad enorme. Esto no lo podría hacer ninguna gran cantante de ópera. ¿Tú te imaginas a MIRELLA FRENI, que es una cantante genial, cantando música barroca?, o, bueno, a SUTHERLAND la hemos oído en una grabación con HOGWOOD y es que, bueno, hay que parar el tocadiscos. Son incapaces de hacer eso. La única gran personalidad dentro del mundo de la ópera que yo conozca que puede hacer eso es TERESA BERGANZA. Quizá ALFREDO KRAUS podría hacerlo, pero no creo que le interese lo más mínimo; pero TERESA BERGANZA es una cantante de ópera que ha estado cantando ópera dieciochesca toda su vida porque es lo que le va a su voz y a su técnica... el hacer las *Cármenes* y todo eso ha sido a última hora y con un carácter de excepción. Ella, donde se ha movido como nadie toda la vida ha sido en MOZART, en HAYDN, en PERGOLESI, incluso más atrás. Me gustaría que nuestro próximo disco fuera de la mano de TERESA. A ver si lo sacamos adelante.

G.P.- **Y aunque sea volver un poco hacia atrás, ¿qué te ha aportado...? bueno, ya has dicho que te ha aportado mayor destreza en el control del vibrato la flauta travesera moderna, ¿qué te aporta el hecho de tocar la flauta travesera barroca? Porque veo que hay algunos intérpretes, desde SCHECK, LINDE, BRÜGGEN, etc., que tocan flauta de pico y travesera barroca. ¿Eso te añade algo? ¿En qué sentido puede ser positivo? o ¿qué te ha aportado?**

A.M.- Quizá mi desarrollo técnico ha venido muy de la mano de la flauta moderna, lo cual no quiere decir que yo toque la flauta de pico como si tocara travesera moderna, claro, no soy idiota, no habría llegado muy lejos. De hecho, tengo que luchar horriblemente con los alumnos que vienen de la flauta moderna. Mira, yo la flauta travesera barroca empecé a tocarla cuando ya era un flautista prácticamente profesional de flauta travesera moderna, y también de flauta de pico. Empecé tarde porque casi no había instrumentos; no sé, era un mundo que llegó más tarde. De hecho, muy poca gente tocaba entonces el *traverso*. Yo me las prometí muy felices. Me dije: «toco flauta de pico, toco flauta moderna, pues esto me va a resultar chupado». Bueno, me equivoqué... tú eso lo puedes comprender perfectamente, me equivoqué al 100%; tardé 10 años en tocar la flauta barroca medio decente. Es decir, era un mundo totalmente diferente, y el cambio de mentalidad de lo que es el sonido, de lo que es la presión, de lo que es la embocadura, de una flauta moderna... me costó horrores; es un instrumento totalmente diferente. A veces dudo si es mejor haber tocado la travesera moderna o entrar directamente con el *traverso*. No lo sé, supongo que depende. Yo vine después de la moderna y me costó una inmensidad. Me dí cuenta enseguida de que no se podía tocar como tocaba la flauta moderna. De hecho, hasta que dejé la moderna no empecé a tocar profesionalmente la barroca, con una sensación de que para mí eran incompatibles los dos instrumentos. No creo que sea así para todo el mundo, pero pienso que es difícil.

G.P.- **Entonces, la flauta travesera barroca, ¿aporta algo a un flautista de pico?**

A.M.- Como flautista de pico... pues nunca me lo he preguntado, la verdad. Hombre, te aporta, entre otras cosas, la posibilidad de tocar otro repertorio, que no es poco. Pensándolo bien, la flexibilidad de la flauta travesera te estimula a intentar trasladarla a la de pico; pero son dos instrumentos muy diferentes, tampoco sé si se aportan tanto el uno al otro. Se tocan de una manera muy diferente; yo tocaba la flauta de pico bien cuando empecé con flauta barroca, y ya te digo que me costó mucho trabajo. Mira, el último instrumento que he aprendido a tocar ha sido la flauta romántica o clásico-romántica, la flauta de estas de 8 llaves. De nuevo tuve la ingenuidad de decir: «bueno, he tocado flauta moderna, he tocado *traverso* barroco, pues esto está chupado, en dos meses puedo estar tocando cuartetos de MOZART». Pues mira, me la pegué, y eso que esto fue mucho más tarde y ya estaba muy baqueteado; me la pegué una vez más porque cualquier instrumento es un instrumento nuevo, y ha sido volver a aprender a tocar un instrumento. Es el último que aprendo, yo ya no estoy en edad de aprender más instrumentos. Ha sido

un esfuerzo enorme, pero ¿qué te voy a contar a ti?, si tú conoces eso tan bien como yo, no sé, a lo mejor a ti te ha costado menos que a mí... a mí me han costado horrores todos los instrumentos que he tocado... ha sido dificilísimo y durísimo, quizá es que yo soy un poco torpe, que me cuesta mucho entrar en las cosas. Ya me lo había advertido KONRAD HÜNTELER, dijo: «a mí me costó horrores», y mira que es un flautista dotado; y me alegro mucho que me hubiera advertido él, porque si no habría pensado sencillamente que era negado, que ya no estaba en edad de aprender a tocar más instrumentos. A veces pienso que en mi cerebro hay tantas digitaciones que un día se me van a fundir los plomos y no voy a ser capaz de tocar ni *Cumpleaños feliz* con ninguna flauta [risas].

G.P.- **A mí, sin embargo, la digitación, por las llaves, me parece endemoniada y un escaso beneficio mecánico, pero como sonido me parece mucho más fácil que la barroca. Yo creo que la barroca es el instrumento más ingrato que existe... y de afinación...**

A.M.- Mira, supongo que lo habrás oído, yo se lo oí a PEPE RADA, que llamaba al *traverso* 'perverso', y me parece un mote genial, porque es que verdaderamente es un instrumentos perverso. Creo que tenemos que estar locos para intentar tocarlo, es como tocar con el palo de la escoba o algo así. Fíjate, es una cosa muy curiosa, porque siempre se dice o se presupone que la flauta travesera venció a la de pico, la asesinó porqué tenía muchas más posibilidades de virtuosismo, de velocidad, de tocar en diferentes tonalidades... esto es un disparate, es absolutamente falso. La flauta de pico es un instrumento con unas posibilidades mucho más facilitadas. La flauta de pico pereció por su falta de dinámica en un momento en que la dinámica se había convertido en una exigencia.

G.P.- **Sí, a mí me parece un instrumento endemoniado, y yo no estoy seguro de que en realidad funcione bien, al menos tocando repertorio barroco, no creo que suene lo suficiente; sin embrago la flauta clásica me parece un instrumento ideal, que tiene la capacidad de potencia suficiente, la elasticidad, la proyección que muchas veces no tiene la barroca.**

A.M.- Hombre la flauta barroca es un instrumento muy defectuoso. Hay una serie de cosas tan difíciles... los famosos mi#, fa#, con los que a BACH se le ocurrió llenar su música, como a mala idea [risas]. Su música está plagada de la dificultad más horrible que puede encontrar un flautista. Y que son cosas insolubles, lo más que puedes hacer es trampear, hacer que pase desapercibido, que no se peguen con el codo los espectadores. Es una cosa de locos, pero yo a veces me consuelo pensando que tocar una trompeta sin pistones debe ser aún peor. Si es que esta cosa que se ha producido, es insólita: que en pleno s. XX esté el mundo lleno de orquestas barrocas que tocan con instrumentos del s. XVIII es una cosa inaudita, es un fenómeno interesantísimo. Como fenómeno estético, o sociológico, es una cosa en la que hay que profundizar. Es algo que le debemos a tres genios: a HARNONCOURT, a LEONHARDT, a BRÜGGEN y puede que un poquito a WIELAND KUIJKEN; y para de contar. Si la música barroca no se encuentra al mismo tiempo con tres o cuatro genios absolutos que hacen esta locura, este disparate de resucitar orquestas del s. XVIII en pleno s. XX, si no lo llegan a hacer como lo hicieron, que es una cosa asombrosa, hoy no habría orquestas de instrumentos antiguos. Porque oyes las grabaciones de HARNONCOURT del año cincuenta y tantos, con músicos que había sacado de la SINFÓNICA DE VIENA, que no tendrían ni idea, que no tenían un arco barroco, o que estaban fabricándolos, que estarían matando ovejas para tener cuerdas de tripa... es que es una cosa delirante. Y lo hicieron con tal categoría que ahora oyes esos discos, y son mejores que lo que graba el último grupito de moda, que no hace más que cacarear su genialidad. Fue una gente de un talento tan extraordinario que sólo así se puede explicar el que una cosa tan delirante se hiciera realidad; hay que tener presente que estamos haciendo una cosa delirante. A veces, cuando estoy en el ordenador –como todo el mundo soy una víctima de él y ocupa demasiadas horas de mi vida–, me digo: «bueno, tocar flautas del s. XVII y XVIII y dedicar mi vida a esto, y luego estar con un ordenador es para volverse esquizofrénico, es absurdo. Más bien tenía que estar con luz de vela...» sería más coherente. Es un mundo tan insólito que hace falta un grado de chaladura y un grado de enamoramiento; por eso me parece un disparate meter niños de ocho años en este mundo, que ni siquiera sabes si va a seguir existiendo cuando ellos sean mayores, porque vete a saber si esto realmente va a conseguir sobrevivir; yo creo que sí, ojalá, pero tampoco está tan claro, y sobre todo depen-

derá mucho de cómo se haga.... no se está haciendo mal, tampoco quiero transmitir un mensaje derrotista, hay mucha gente magnífica, pero a veces hay cosas que no me gustan y contra las que yo intento poner mi granito de arena en otra dirección. No quiero dar sensación derrotista, ¡que va!, si yo me compro todos los discos, los oigo, disfruto, voy a todos los conciertos. Soy un músico de lo más abierto y de lo más receptivo; además, cuando oigo música la oigo como el oyente más ingenuo; intento olvidarme de lo que pueda saber y me pongo a disfrutar. Soy capaz de disfrutar con lo que sea, hasta con un pianista tocando BACH en estilo hiperromántico. Me olvido, desconecto y me pongo a disfrutar.

G.P.- **Y ya me gustaría para terminar, si podrías dar algún consejo a jóvenes flautistas que lean esta entrevista.**

A.M.- Que perseveren, que sean muy cabezotas. Les diría que si no tienen una vocación enorme, si no está muy claro que su vida sea la flauta, les diría que en cualquier otra actividad van a ser las cosas más fáciles. Es una profesión muy dura, que exige un cierto grado de heroísmo, por lo menos yo lo vivo así. Es una profesión muy, muy sacrificada en la cual se está empezando cada día. Eso lo digo yo y lo dice gente infinitamente más consagrada. Es una profesión cruel. Encima, el campo de la música antigua, el mundo de la flauta, es un mundo pequeño, con poca demanda profesional; si uno es cantante, pues hay mucho conciertos donde hace falta un cantante; si se toca en orquesta, pues hay muchas orquestas. Para un flautista es difícil conseguir mantener una actividad concertística; es difícil en todo el mundo, no es una cosa sólo de aquí. Entonces hace falta ser muy duro. Yo me he pasado años luchando para no caer en un desánimo total y absoluto, con una angustia de no saber si al año siguiente iba a continuar siendo un flautista... es algo que, desgraciadamente, conocemos casi todos. Quizá no todo el mundo lo vive tan angustiosamente, pero esta inseguridad de poder seguir ejerciendo tu profesión, a la que has dedicado tanto tiempo, tanto esfuerzo y con la que crees que has conseguido unos buenos resultados, es muy dura. Incluso dentro del mundo de la música no es tan duro. Para un violinista siempre hay trabajo; ahora, hay otros instrumentos crueles, como el piano o como la guitarra. ¡Hay tantos pianistas magníficos que no tienen un concierto, que saben positivamente que no van a poder dar conciertos! En este sentido los que damos conciertos de algún modo somos privilegiados, aunque seguramente nos lo hemos ganado a pulso, a base de muchas cosas, y, sobre todo, a base de mucha perseverancia. Ése es el consejo que les daría, con un ánimo de estímulo, pero también con una cierta voluntad de advertencia; esto es muy duro, muy difícil. Creo que tiene sentido dedicarse a esto si tienes muy claro que si no te dedicas a esto vas a ser muy desgraciado, que ha sido mi caso personal. Yo me lo jugué a una carta, a los catorce años dije: «o soy flautista o voy a ser un hombre frustrado toda mi vida»; y seguramente podría haber triunfado en otra actividad, no era un chico tonto, era buen estudiante, hice una carrera, podía haber hecho otras cosas mucho más fáciles y mas agradecidas; es un camino muy arduo. Es una cosa que todos lo que me lean me temo que ya se lo tienen bien sabido, no creo que descubra nada a nadie.

G.P.- **Yo no estoy muy seguro; yo me di cuenta tarde de la dificultad del mundo de la música.**

A.M.- Es tremenda... aparte de que ya la profesión en sí es muy difícil. Yo se lo digo a mi hijo, por ejemplo. A veces tiene una sensación, como todos los jóvenes, de que él no podría llegar a conseguir hacer tal cosa; él toca el violoncelo, y le digo: «mira, de todo, lo más difícil es el violonchelo. Si tú quieres ser ingeniero aeronáutico, aunque se te dan fatal las matemáticas, eso es mucho más fácil». Hay carreras con la aureola de que son dificilísimas: ingeniero de telecomunicación, sólo los genios lo consiguen; notario, hay que tener una cabeza privilegiada... Es mentira, es mucho más difícil ser músico. Uno se hace ingeniero de lo que sea en cinco años, una vez hecho el bachillerato, y en música, no sé cómo decirte... es muy duro, es muy difícil; ahora bien, es lo más bonito del mundo, no hay una profesión tan bella, te convierte en semidiós; el momento de la realización en concierto, eso es como un éxtasis, es una cosa privilegiada. Yo cuando todavía no era músico les tenía tanta envidia a los músicos, cuando los veía desde la butaca, que me moría de envidia. Quería a toda costa hacer algo parecido. Bueno, pues lo he conseguido, a lo mejor no tan bien como los músicos a los que yo admiraba, pero lo he conseguido y en ese sentido estoy contento conmigo mismo.

Entrevista, Guillermo Peñalver, Madrid, 31 de enero de 1999. Transcripción, Bárbara Sela y Guillermo Peñalver ❑

ESTUDIOS SOBRE LA FLAUTA DULCE PUBLICADOS EN 1995. (2ª PARTE)

David Lasocki
Traducción, Vicente Parrilla López

Este artículo fue publicado en *American Recorder, Vol. XXXVIII, nº 2* (marzo 1997).
©1997 American Recorder Society.*

Instrumentos y fabricación del instrumento

Debido a la carencia de especímenes conservados, los orígenes de la flauta dulce son poco menos que conjeturales. Dietrich Hakelberg arroja un poco de luz en el asunto al tratar sobre el reciente hallazgo de la que es probablemente la flauta dulce más antigua que se conserva: un instrumento de madera de ciruelo del siglo XIV de Göttingen. Tiene 256 milímetros de largo, en una sola pieza, con un taladro cilíndrico que se estrecha a la altura de los agujeros segundo y séptimo, y que se ensancha al final. Los agujeros, practicados en forma oblicua, se estrechan cónicamente hacia fuera (lo contrario de lo que habitual en las flautas barrocas). Tiene dos orificios para el dedo del agujero 7, facilitando la ejecución para flautistas zurdos o diestros. Por desgracia, la parte superior del instrumento se encuentra dañada. La reconstrucción del berlinés Hans Reiners produce un sonido penetrante, rico en armónicos, y una extensión de aproximadamente dos octavas. Curiosamente, al abrir el(/los) agujero(s) más bajo(s) [7] se produce un semitono, no un tono como cabría esperar. (En un comentario sobre el artículo de Hakelberg, Hermann Moeck, experto en silbatos folclóricos, sugiere que los agujeros inferiores podrían haber sido originalmente agujeros de afinación, que posteriormente habrían pasado a prestar un servicio "más elevado", por así decirlo)

De paso, Hakelberg corrige la fecha de la famosa flauta de Dordrecht, que Horace Fitzpatrick situaba a mediados del siglo XIII, sosteniendo que él cree más probable que pertenezca a principios del siglo XV. Hakelberg también señala el hallazgo de una pequeña flauta de marfil en Lübeck similar a las de Rosenborg de mediados del siglo XVII. Especula sobre la posibilidad de que sea el ejemplo más pequeño conservado de instrumento hecho por los *Wildruf- und Horndreher* (fabricantes de productos de cuerno) de Nuremberg. "Some Recent Archaeo-organological Finds in Germany" *The Galpin Society Journal* 48 (marzo de 1995): pp. 3-12; Moeck, informe sobre la publicación anterior en *GSJ*, en *Tibia* 20, nº 3 (1995): pp. 546-48.

Paul Richardson, un constructor de flautas afincado en Madrid, nos explica cómo usar limas redondas para corregir problemas de afinación en la flauta. "Afinación de una flauta de pico", en *Revista de flauta de pico* 3 (septiembre de 1995): pp. 7-10.

Un fascinante componente de *software* llamado RESONANS, desarrollado por el IRCAM y el Departamento de Acústica de la *Université du Maine* en Le Mans, es el tema de una nota del fabricante de flautas francés Philippe Bolton. RESONANS produce tablas o gráficos de las frecuencias de resonancia producidas por las diversas digitaciones de cualquier instrumento de viento, o visualiza la posición de nodos y antinodos, de forma que se puedan comprobar las posiciones exactas de los agujeros. El programa resulta de gran utilidad para los fabricantes para comprobar los posibles defectos de un diseño, ensayar diversos acercamientos a un problema determinado en un instrumento ya fabricado, o investigar sobre instrumentos originales que no sea posible tocar. Bolton hace hincapié en que "el programa no sugiere ninguna solución por sí mismo, sino que, más bien, cualquier solución propuesta por el fabricante se puede probar, con economía de tiempo y materiales". "RESONANS", *FoMRHI Quarterly* 79 (abril de 1995): pp. 69-72. Para más información sobre el programa, escriba a Centre de Transfert et de Technologie du Mans, A.T.T.M., 20 rue Thalés de Millet, F-7200 Le Mans, Francia.

Alec V Loretto presenta tres breves artículos sobre diversos aspectos de la fabricación de la flauta. En el primero describe el uso de calibradores *GO* y *NO-G* para medir el tamaño del "escalón" (la altura del canal de aire en el extremo del labio). En el segundo aborda la medición del taladro de una flauta: lo que hay que medir, cómo medirlo y cómo registrar los datos. Finalmente aconseja sobre el uso

* La REVISTA DE FLAUTA DE PICO agradece a Ben Dunham, editor de *American Recorder* y al autor David Lasocki, el permiso para traducir y publicar esta serie de artículos.

de calibradores telescópicos modificados para el taladro. "Determining the Step Size of a Recorder"; "Recorder Bore Measuring" y "Recorder Bore Measuring – Using Modified Telescopic Bore Gauges", en *FoMRHI Quarterly* 79 (abril de 1995): pp. 61-63; 64-67; 67-69.

En otro lugar, Loretto advierte que es la forma del taladro, y no la del exterior de una flauta, la que determina las características musicales del instrumento: rango, color del sonido y digitaciones. Resume los diferentes tipos básicos de taladro según las flautas sean medievales, renacentistas, "transicionales" (del Barroco temprano), barrocas o Ganassi. Sostiene que el mejor camino para buscar nuevos modelos de flauta sería mantener un taladro Ganassi con agujeros de resonancia, junto con un sistema de llaves para simplificar las digitaciones del registro agudo y quizá ampliar el registro. "Don't Judge a Book by its Cover and Don't Judge Recorder Bores by Outside Shapes!", en *The Recorder Magazine* 15, nº 1 (marzo de 1995): pp. 11-12.

Basándose en otro principio, el llamado *lange Bohrung* (taladro largo) usado por los fabricantes alemanes de principios del siglo XX, Maarten Helder ha diseñado un nuevo tipo de flauta tenor en el cual los armónico de las dos notas más graves, en vez de sonar altos como en la flauta estándar, producen armónicos puros. Peter Bowman señala que esto produce notas graves fuertes y estables con una calidad de sonido más cercana a la de los demás registros. El tercer registro puede producirse fácilmente mediante armónicos de las notas graves, a veces con ajustes de digitación y del uso de las llaves de si, do# y mi*b*, incluso con poca presión de aire. El pie del instrumento, largo y ancho, produce un sonido de gran potencia. El bloque, basado en una patente de Arnfred Strathmann de Kiel, es ajustable, haciendo posible una amplia gama de color del sonido y de efectos especiales y, por supuesto, reduciendo al mínimo la necesidad de *revoicing*. Una llave opcional para *piano*, que controla una pequeña clavija, permite obtener un verdadero *decrescendo*. Walter van Hauwe ha acogido el instrumento con entusiasmo, y sostiene que se convertirá en el instrumento estándar de los devotos de la música contemporánea. "The Birth of a Truly Contemporary Recorder", en *The Recorder Magazine* 15, nº 4 (noviembre de 1995): pp. 126-27.

En los años 60, Daniel Waitzmann defendió el uso de la llave del agujero 8 para la música antigua y moderna. Denis Thomas, sin estar al corriente, aparentemente, del trabajo de Waitzmann, escribe sobre su nuevo diseño de llave para evitar los problemas inherentes al modelo de Dolmetsch, y describe sus experimentos con la llave y los armónicos resultantes. Guillermo Peñalver, después de examinar la obtención del registro agudo en algunos métodos históricos, recomienda el tapamiento parcial o completo del agujero 8 a tal propósito. Thomas, "High Notes and Harmonics: A New Bell-key Design?", en *The Recorder Magazine* 15, nº 4 (noviembre de 1995): pp. 133-34; Peñalver, "El agujero 8: por un uso sistemático", en *Revista de flauta de pico* 1 (enero de 1995): pp. 18-20.

Peter Thalheimer clasifica flautas históricas y modernas según sus digitaciones. Refiere también varios intentos de solucionar algunos de los problemas fundamentales del instrumento, tales como lo limitado de su diapasón (prolongándolo hacia abajo mediante un pie más largo con llaves) y la dificultad de obtener una #I"'[segunda octava de la fundamental alterada ascendentemente] satisfactoria. También llama nuestra atención sobre el último experimento Rainer Weber: "una flauta barroca, de conicidad invertida, equipada con un pie cilíndrico largo, cuyo taladro se ensancha al estilo de una flauta Ganassi... Ahora, con este pie, se consiguen en la flauta barroca, como en la Ganassi, armónicos afinados de la fundamental. Al mismo tiempo, con este pie el antes inestable registro bajo de la flauta se estabiliza y mejora la afinación del registro agudo, que antes era problemática. "Beobachtungen zum Überblasverhalten von Blockflöten – alte Bauprinzipien als Ausgangspunkt für neue Instrumente", en *Tibia* 20, nº 1 (1995): pp. 362-68.

Friedrich von Huene examina los diversos intentos de modernizar la flauta, comenzando en los años 50 con Dick Jeromes Orkon (una flauta soprano modificada con un sistema de llaves Boehm simplificado). Desafortunadamente, el necesariamente alto precio del modelo de Orkon impidió su éxito. El propio von Huene hizo una flauta con llaves en 1959, pero concluyó no tenía ni el tiempo ni el dinero para desarrollarla. En 1990 von Huene compró una flauta "Strathmann", hecha por el fabricante anteriormente mencionado, "un instrumento cercano a la flauta dulce con el elaborado sistema de llaves y digitaciones de un saxofón similar al sistema Boehm". En vez de un agujero para el pulgar tenía una llave para la octava. La altura del bloque era ajustable y el techo del canal de era también desmontable. Von Huene describe

también sus experimentos con flautas renacentistas y barrocas con el "taladro largo" alemán. Después de elogiar la nueva flauta tenor de Helder termina recomendando el desarrollo de un modelo de flauta alto con el sistema de llaves Boehm. "Efforts to Modernize the Recorder", en *The Recorder Magazine* 15, nº 4 (noviembre de 1995): pp. 135-37.

Raymond Dessy, profesor de química retirado, y su esposa Lee, ambos flautistas, proporcionan un legible informe científico sobre la química de la madera, cómo afecta el agua a las flautas y cómo reducir al mínimo el efecto, cómo les afecta el aceite y cómo elegir un aceite apropiado. Es especialmente fascinante su discusión sobre si las diferentes maderas inciden en el sonido de la flauta (como muestra: "la radiación directa de sonido de la vibración de una pared es insignificante... Es como oír el ronroneo de un gato junto al metro"). Llegan a la conclusión de que el material de construcción de la pared del taladro no afecta el timbre perceptiblemente, por lo que "cualquier diferencia real percibida debe ser causada por los bordes de los chaflanes, el bisel, los bordes de los agujeros del taladro, las almohadillas de las llaves, e incluso las yemas de los dedos". "Wood, Water, and Oil", en *American Recorder* 36, nº 5 (noviembre de 1995): pp. 7-12.

Hay dos útiles artículos compañeros. Roger M. Rowell, científico especialista en materiales, discute si un tratamiento químico podría hacer la madera más segura para los constructores. Demuestra que es posible utilizar productos químicos para reducir la hidroscopia (el poder de absorber el agua) de la madera, reducir ligeramente la velocidad y absorción del sonido, estabilizar las dimensiones físicas de la madera, y "acabar" la madera a través de su estructura, no sólo en su exterior. Cita una flauta hecha por Thomas Boehm "usando un arce duro primero tratado con acetil y después con metacrilato. Sus propiedades acústicas se mantienen incluso después de varios cambios de humedad, y ha conservado la afinación y calidad de sonido sin modificación alguna desde que se hizo". El profesor Dessy describe varios prometedores intentos recientes de impregnar la madera con productos químicos para hacer que se comporte más como el plástico y de esta forma estabilizar la forma y retrasar la absorción de agua. Rowell, "One Way to Keep Wood from Going This Way and That", en *American Recorder* 36, nº 5 (noviembre de 1995): pp. 12-13, 15-16. Dessy, "New Kinds of Plastic Wood," en *American Recorder* 36, nº 5 (noviembre de 1995): pp. 14-15.

Fabricantes de flautas

El pasado y el presente de los fabricantes de flautas suizos Küng son el tema de un artículo de Christian Albrecht con fotografías de Denise Feider. Franz Küng, el fundador de la firma, comenzó como fabricante y afinador de pianos, actividad que luego completaría con la reparación de otros instrumentos y la venta de radios, discos y fonógrafos, antes de dedicarse a la construcción de flautas en 1938. No tardó en recibir multitud de pedidos, ya que era difícil conseguir instrumentos provenientes del extranjero durante la Segunda Guerra Mundial. La firma comenzó con sopranos y altos, probando por primera vez (¡en los años 40!) con flautas de diapasón bajo, y luego ampliaron su producción con sopraninos, tenores, bajos, y sub-bajos. Alrededor de 1960 la producción de pianos pasó a ser secundaria, mientras se hacían varios miles de flautas al año. En 1968, el hijo más joven de los Küng, Thomas, comenzó a trabajar en el negocio, y se añadieron las flautas *garklein* y contrabajo. En 1976, Andreas, el hijo mayor, se les unió, después de haber estudiado música en Basilea, y la firma comenzó a desarrollar modelos históricos, como la *sixth flute, flûte du quatre* y la *flûte de voix,* que comenzó a fabricarse cuatro años más tarde. Desde la muerte del fundador en 1983, la firma automatizó y elevó el control de calidad. Son artífices de algunas innovaciones como la flauta de Folklora en *sib* –idónea para la música tradicional suiza o el repertorio para *czakan* o *flageolet* del siglo XIX–, un nuevo cuarteto (de soprano a bajo) pensado tanto para conjunto como para obras a solo, la serie SUPERIO, con taladro cilíndrico, y una nueva soprano para las escuelas. "Blockflötenbau Küng, Schaffhausen – ein Firmenportrait", en *SAJM Zeitschrift* 23, nº 1 (enero de 1995): pp. 10-16.

Interpretación y técnica

El término *partial venting*, acuñado por Eugene Reichenthal en *Recorder & Music* 5, nº 6 (junio 1976): pp. 193-95, se refiere al cubrimiento parcial de los agujeros para conseguir la afinación exacta y variedad de timbre.1 Anthony Rowland-Jones remonta la historia de esta práctica a un fresco italiano del siglo XIV de un músico que toca dos flautas a la vez, en una de las cuales cubre los agujeros sólo parcialmente. Rowland-Jones examina brevemente los testimonios de esta práctica en los escritos de Ganassi (1535), Cardano *(ca.* 1546),

Zacconi (1592 y 1622), Bottrigari (1594), Mersenne (1636), Blanckenburgh (1654), Salter (1683), North *(ca.* 1695), Freillon-Poncein (1700), Hotteterre (1707), y continuando en el siglo XX (obras de Casken, Lechner, y Linde). "A Short History of Partial Venting", en *The Recorder Magazine* 15, nº 2 (junio de 1995): pp. 48-50; carta al editor, 15, nº 4 (noviembre de 1995): pp. 153-54.

En mi artículo "Instruction Books and Methods for the Recorder from around 1500 to the Present Day", advierto a los lectores que traten la información sobre prácticas de ejecución de los métodos y tratados históricos con precaución, porque fueron pensadas para los niños o los aficionados, no para profesionales.2 Examino los métodos históricos, y luego hago un breve comentario sobre los más importantes de este siglo. *The Cambridge Companion to the Recorder*, pp. 119-35.

En un informe más extenso de sus investigaciones sobre los métodos de flauta ingleses del barroco, Marianne Mezger resume su contenido y discute qué puede aprenderse sobre ornamentos tanto de los textos como de los ejemplos musicales en tablatura. Muestra que hubo tres fases en el desarrollo de los ornamentos: 1679-83, cuando tendían a comenzar por la nota principal; 1686 (Carr), cuando los trinos se empezaban por la nota auxiliar superior y el mordente se transformó en una curiosa especie de grupeto; y 1695-, cuando se introdujeron el *accent* francés, el trino con resolución y el *flattement*. Como hice notar en mi reseña el año pasado, estos ornamentos tienen la capacidad de transformar música de aspecto poco atractivo sobre el papel. Mezger lo deja más que claro mostrando cómo sonaría "Two in One Upon a Ground" de Henry Purcell para dos flautas alto y bajo continuo *(Dioclesian,* 1690) con los ornamentos basados en Carr y *The Compleat Flute Master* (anón., 1695). "Vom *Pleasant Companion* zum *Compleat Flute Master*. Englische Blockflötenschulen des 17. und 18. Jh.", en *Tibia* 20, nº 2 (1995): pp. 417-430; "Henry Purcells Chaconne *Two in One upon a Ground* aus dem dritten Akt der *Prophetess or the History of Dioclesian*, London 1690", pp. XXIII-XXVI.

Ephraim Segerman ha llevado algo más lejos el trabajo de Mezger examinando el caso de los instrumentos de cuerda en Inglaterra en el siglo XVII. Una tabla de ornamentos atribuida a Charles Coleman y publicada en *An Introduction to the Skill of Musick* de John Playford deja claro que la expresión *to shake* [agitar, sacudir] significaba una oscilación entre dos notas "where each is played *more than once*" ("en que cada una se toca más de una vez"). Las fuentes relacionadas con el flageolet y la flauta dulce, en cambio, no dejan claro el número de oscilaciones. La realización con la nota auxiliar superior es la más común en las fuentes sobre instrumentos de cuerda; con la auxiliar inferior, en las de viento madera –siendo, al parecer, la nota inicial una cuestión de gusto en cada caso–. Concluye que "lo específico de los ornamentos usados era menos importante que [su ubicación y duración], y normalmente cualquier cosa cómoda a

REVISTA DE FLAUTA DE PICO
MATERIAL ESPECIAL POR ENCARGO

Partituras

- FRANCESCO BARSANTI, *Concerto en Sol M.* Op. 3 nº 4 para cuarteto de flautas de pico, clave obligado y b.c. Transcripción de Joaquín Hernández Rodríguez. Partitura (13 pp.) y material. Precio: 300 ptas.
- ALONSO SALAS, *Hoquetus bien temperado* y *Secuentia* para cuarteto de flautas. Partitura (5 pp.). Precio: 100 ptas.
- ANTONIO VIVALDI, 'Allegro' del *Concerto en Re m.* Op. 3 nº 11 de "L'Estro Armonico" para flauta de pico alto y clave obligado. Transcripción de Joaquín Hernández Rodríguez. Partitura (5 pp.) y partes de flauta y b.c. Precio: 150 ptas.
- MARIANO MARTÍN, *Preludio y Canzona "La Alitxu"*, para flauta de pico y violonchelo. Partitura (2 pp.) Precio: 50 ptas.
- ANÓN., *Estampie 'Tre fontane'* para flauta sola. Transcripción de Ernesto Schmied Scoop. Partitura (3 pp.). Precio: 50 ptas.
- ALONSO SALAS, *9 Estudios para flauta de pico alto* (11 pp.). Precio: 200 ptas.
- SELMA Y SALAVERDE, *Canzona 51.* (4 pp.). Precio: 75 ptas.

Textos

- BÁRBARA SELA ANDRÉS y GUILLERMO PEÑALVER SARAZIN, *Fabricantes de flautas de pico.* Artículo introductorio y lista de más de 280 fabricantes del siglo XX. Contiene las direcciones y resumen de los respectivos catálogos. Encuadernado con gusanillo, cartón y acetato. Precio: 600 ptas.

Números atrasados (1 a 13)

Sevilla (sin envío postal)	= 400 ptas.
España	= 500 ptas.
Europa	= 600 ptas.
Resto del mundo (por superficie)	= 700 ptas.
Resto del mundo (por avión)	= 1000 ptas.

Para solicitar este material, ingresar (y enviar resguardo a la revista) el importe en la cuenta de la revista o enviar un giro postal a la dirección de la misma.

los dedos serviría". "Contrasts Between String and Woodwind Gracing in Purcell's Time", en *FoMRHI Quarterly* 78 (enero de 1995): pp. 18-19.

Eva Legêne repara en cómo los músicos barrocos utilizaron la estructura "no para simplemente agradar el oído, sino para conmover el alma" (una memorable frase de la *Institutio Oratoria,* el libro de retórica de Quintiliano, que tuvo gran influencia en la educación del siglo XVII). Examina las varias clases de pies rítmicos que se encuentran en la poesía y la música, relacionándolos con los afectos, según lo señalado por tratadistas musicales del Barroco tales como Mersenne y Mattheson. Toma ejemplos de música para flauta de Purcell y Handel para mostrar que, sea cual sea el afecto general, "el texto de estas arias proporciona una amplia variedad de ritmo y emoción para la flauta. Hay dos maneras de representar las palabras: la primera es mediante el ritmo que la palabra misma indica; la segunda es mediante la imitación de la palabra *–word painting–*". Los dos compositores utilizaron distintas clases de ritmos para emociones distintas, que Legêne clasifica como lo agradable, lo hermoso, lo pomposo, la violencia, el dolor y las escenas naturales. También utilizaron el *word painting* para representar el calor, la travesura, la calma, el movimiento rápido, el amor, etc. Concluye que "mediante este superficial acercamiento a la relación entre el ritmo y la emoción, espero haberle inspirado a explorar la música instrumental del barroco desde este punto de vista". "Musical Interpretation and the Stirring of the Soul: The Relationship between Rhythm and Emotion in the Renaissance and Baroque", en *The Recorder Education Journal* 2 (1995): pp. 56-69.

En un artículo deliberadamente provocador, Peter Thalheimer demuestra que las cuestiones de Urtext e interpretación pueden afectar a la música del siglo XX en idéntica medida que a la música histórica. Mediante la ilustración, estudia detalladamente el trío para flautas de Hindemith, que fue escrito en 1932 para flautas en *la* y *re,* y luego transportado y editado por Walter Bergmann para flautas en *do* y *fa* (1952). Las flautas en *la* y *re* usadas en Alemania en los años 20/30 tenían un ámbito limitado –esencialmente una octava– y un sonido que acentuaba la fundamental. "En flautas en *re* y *la* las partes permanecían en el registro más sonoro; en las flautas en *do* y *fa* de hoy, en el más débil y más insensible". Por tanto recomienda su ejecución en "instrumentos originales" o en varios sustitutos. Más adelante nos recuerda que la partitura original de Hindemith permitía la ejecución por un conjunto de flautas. Thalheimer observa que Bergmann, en su arreglo, tendió a cambiar las largas ligaduras del original por marcas de *portato, legato ed espressivo,* o una simple ausencia de indicaciones. Citando a F.J. Giesbert en el primer método moderno de flauta dulce para flautas en *fa,* y teniendo en cuenta las articulaciones de Hindemith en otras obras para instrumentos de viento, Thalheimer expresa su convicción de que la intención de Hindemith era la que él señala, en armonía con la práctica del clarinete de su día en la que "un firme *legato* sin *vibrato"* era "lo más ideal". Finalmente, Thalheimer cita las influyentes teorías de fraseo de Hugo Riemanns de principios del siglo XX, en las que "los puntos culminantes se logran mediante impulsos y atacándolos pronto, y los finales no acentuados de las frases decrecen lentamente; la articulación y la dinámica favorecen estas tendencias." Hindemith en sus propias interpretaciones tendía a las ideas de Riemanns. Aplicándolas al trío, podemos interpretar las largas ligaduras de una nueva forma: "allí donde varias notas anacrúsicas se combinan con el tiempo fuerte, marcan los énfasis realizados anteriormente". Concluye que los sesenta años transcurridos desde la aparición de este trío han sido bastante para que perdamos el significado de la notación. "Hindemith heute – Anmerkungen zur Aufführungspraxis seines Trios für Blockflöte", en *Tibia* 20, nº 4 (1995): pp. 586-93.

Dos flautistas americanos, Joel Levine y Pete Rose, presentan una introducción a la ejecución de *jazz* en flauta dulce. Sus recomendaciones son generalmente útiles y los ejemplos musicales son interesantes (incluyendo una improvisación completa de *jazz* en un *blues* de Levine). Por desgracia, pienso que no acentúan lo suficiente la importancia de empaparse en *jazz* para lograr familiarizarse con su lenguaje. En su lugar ofrecen la lacónica frase: "será útil escuchar y después elegir un estilo que le guste y que comience a estudiar o a ser influenciado por esa forma de tocar". "The Recorder Player's Introduction to Jazz", en *American Recorder* 36, nº 3 (mayo de 1995): pp. 6-12.

La flauta dulce en el siglo XXI

Walter van Hauwe, uno de los intérpretes modernos de flauta dulce más distinguidos, retoma el tema de la aparente "crisis" de la flauta, al menos en los Países Bajos. La flauta dulce se empieza a utilizar cada vez menos como instrumento educativo, siendo sustituida por el teclado y el saxofón, y "el pequeño ejército de solistas altamente

capacitados" se encuentran con pocas oportunidades de conciertos y grabaciones. Van Hauwe ve el futuro de la flauta más en la música de cámara y la música contemporánea, en la que "se detecta mucha actividad tanto para flauta sola como para conjuntos de los más diversos estilos y combinaciones", concluyendo que la crisis será únicamente para "el pequeño mundo de los solistas de flauta orientados históricamente". Consecuentemente, sugiere que los futuros profesores de flauta deberían completar su formación con la composición, el arreglo, y la ejecución de otros instrumentos. "The Recorder in Crisis? A View from the Dutch Conservatory", en *The Recorder Education Journal* 2 (1995): pp. 75-77.

****

Por enviarme las fuentes y otra ayuda durante la preparación de esta reseña, quisiera expresar mi agradecimiento a Lilin Chen, Ewald Henseler, Julian Kennedy, Eva Legêne, Marianne Mezger, Anthony Rowland-Jones, Guillermo Peñalver y Bárbara Sela, Thiemo Wind, y a mis colegas del William and Gayle Cook Music Library de la Universidad de Indiana, especialmente David Fenske y Michael Fling.

Notas del Traductor

1 Así como distintas dinámicas: *pianos* cuando el cubrimiento sea por defecto *(leaking), fortes* cuando lo sea por exceso *(shading). Cf.* Eugene Reichenthal, «Partial venting», en *Recorder & Music* 5/6 (1976), pp. 193-195; Scott Reiss, «Pitch control: shading and leaking», en *The American Recorder* 28/4 (1987), pp. 136-139; Walter van Hauwe, *The Modern Recorder Player* Vol. 3, Ed. Schott, Londres 1992, pp. 19-20; y Anthony Rowland-Jones, en *Recorder Technique*, Oxford 1986, pp. 56-62 y 94-96.

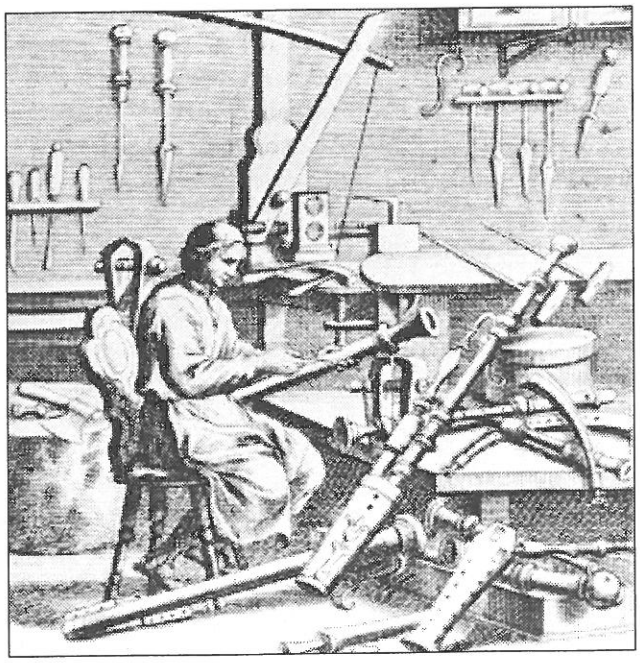
2 Una excepción puede ser, al menos parcialmente, *Fontegara* de Sylvestro Ganassi. Esta idea la ha desarrollado Luca de Paolis en su *Introduzione* a *Fontegara* en *Opera Intitulata Fontegara* (Prattica di musica, Ser. A, 3) Roma: Società italiana del flauto dolce, 1991. Traducción al castellano: "Introducción a la «Opera Intitulata Fontegara», Venecia, 1535, de Silvestro Ganassi dal Fontego (1492-?)" en *Revista de Flauta de Pico* nº. 8 (octubre 1997), 9 (mayo 1997) y 10 (enero 1998), pp. 19-24, 16-21 y 22-32, respectivamente.

FLAUTAS DE PICO

renacentistas y barrocas

Copias de:

Denner
Terton
Bressan
Bizey
Steenbergen
Stanesby Jr.
Ganassi



PAUL RICHARDSON

c/ Vaquerías, 8-E.D. 5ºD.
28007 Madrid
Tel. 91-4094726
E-mail: prichard@arrakis.es
http://www.iinet.net.au/~nickl/richardson/index.html

CONTANDO OVEJAS

Reflexiones después de una realización de "Les Moutons de Panurge" de Frederic Rzewsky

Joan Izquierdo, agosto de 1999

Aunque con una instrumentación algo abierta, *Les Moutons* puede ser considerada música de flauta, tal como ilustra la dedicatoria de la pieza a Frans Brüggen, que nos habla de la intensa política de encargos de nuestro ilustre colega. Con echarle un vistazo bastará para entender que cualquier instrumentación más restrictiva hubiera sido incongruente con el enunciado 'libertario' de la página: *Les Moutons de Panurge, para cualquier número de músicos tocando instrumentos melódicos más cualquier número de no músicos tocando cualquier cosa.*

La partitura (editada por Zen-On) la constituye una simple melodía de corte modal de apenas cuatro líneas, las notas de la cual están numeradas de la 1 a la 65. Una larga página de instrucciones nos ilustra sobre cómo interpretarla. Lo más vital de ellas reza: *Toca las notas de la forma siguiente: 1,1-2, 1-2-3, 1-2-3-4, etc. Una vez llegues a la nota 65, repite la melodía entera. Entonces prosigue sustrayendo las notas desde el inicio: 2-3-4....65, 3-4-5....65, 4-5-6....65, ..., 62-63-64-65, 63-64-65, 64-65, 65.* Es de este modo que la ejecución de esta breve partitura alcanza fácilmente los 40 minutos requiriendo un alto nivel de concentración. Zen-On ofrece la posibilidad de alquilar unas particellas con todas las notas, aunque a mi parecer la solución le resta diversión y añade la molestia del paso de página ya que, en un amago de coherencia conceptual, las particellas de una partitura de 4 líneas superan las 10 páginas de duración.

Como podrá imaginar el lector, delante de este ejercicio de lectura acumulativa debe de ser difícil no perderse. ¡Exacto! Veamos las instrucciones: *Mantente en tu lugar tanto tiempo como sea posible, pero si te pierdes, mantente perdido. No intentes situarte otra vez en el conjunto. Sigue observando estrictamente las instrucciones.* La idea de perderse es, por lo tanto, esencial. Hay además un esfuerzo desmitificador del 'ser o no ser' músico, que se traduce en la invitación a los no músicos a participar *haciendo sonido, cualquier sonido.* En un extremo de éxtasis les adjudica un director *al que podrán seguir o no* y con candor les sugiere un tema: *la mano izquierda no sabe lo que hace la mano derecha.* Todo ello hace de *Les Moutons* una propuesta musical muy en la línea de las experiencias transgresoras, las improvisaciones colectivas y la fascinación por la simplicidad 'minimalista' tan en boga en los años sesenta.

Rzewsky mismo matiza un poco lo que de inmaduro tiene este espíritu experimental en una nota de 1980. Y es que ciertos extremos de feliz acracia de las primeras instrucciones quizá lo requerían. En ella confiesa que *diversidad de realizaciones han mostrado que interpretaciones muy variadas de esta pieza producen resultados igualmente satisfactorios.* Si en las primeras instrucciones daba indicaciones algo salvajes con respecto a la dinámica (*hay que tocar siempre ff –usar amplificación–*) y el tempo (*empieza a una pulsación de ca. 150 la corchea y acelera hasta ca. 300*), en las segundas concluye que *las limitaciones sobre tempo y dinámica pueden también cambiarse o dejar de tener en cuenta.* Incluso sugiere que *con grandes grupos de músicos puede ser deseable que no todos estén tocando todo el rato, pudiéndose leer en silencio tocando sólo de vez en cuando,* con lo cual permite un grado de matiz que el entusiasmo drástico de 1969 negaba. También en las primeras invitaba a que, una vez llegados a la última nota, se improvisara *utilizando cualquier instrumento* a lo que después replicará que *la improvisación libre que se sugiere para el final puede ser también omitida. En tal caso, la pieza finaliza en un prolongado unísono del último 'do'.*

De todas formas, se cuida de confirmar lo esencial: *lo que tiene que respetarse es: el principio formal básico de añadir y sustraer notas, la idea de perderse, y el tocar en un pulso común.*

Más allá de la genuina discusión sobre el verdadero interés de experiencias musicales de

este tipo, creo que se desvelan algunas reflexiones sobre el hecho musical que pueden ser interesantes. Hay, por un lado, el planteamiento explícito del problema del rol musical: el 'músico', con toda su sabiduría a cuestas, suda la gota gorda contando notas y aun así se pierde mientras el 'no músico' receptivo lo pasa la mar de bien improvisando. Una buena experiencia para aquellos que todavía creen que el 'mérito' reside en la dificultad.

Algo más al fondo de idealismos igualitarios, y a pesar de la renuncia del autor a tan democrático ideal (*la participación de la audiencia* -en la nota de 1980- *no es necesaria en una interpretación de concierto y, de hecho, raramente ha sido usada*) se plantea otra reflexión sobre lo que se podría llamar el 'espacio' musical.

Habitualmente existe en música un distanciamiento entre el punto de emisión del sonido y el punto de escucha (desde unas decenas de metros en un auditorio convencional a la separación incluso temporal de la grabación) lo cual tiene que ser tomado en cuenta por el intérprete (consciente de que su oreja, la que se encuentra a pocos centímetros de la emisión sonora, no percibe lo que su auditorio) y llega incluso a constituirse en planteamiento artístico (en el caso, por ejemplo, del género radiofónico).

Difícilmente me atrevería a contradecir una valoración despectiva nacida de la escucha *en una interpretación de concierto* de *Les Moutons* ya que el espacio musical se encuentra en ella dentro mismo del punto de ejecución; quizá ésta sea la verdadera razón por la que se quiere dinamitar la barrera entre público e intérprete. Si 'desde fuera' puede carecer de sentido, la experiencia 'desde dentro' resulta en cambio sorprendente. Una reproducción 'musical' de la realidad sonora en la que vivimos.

El paisaje sonoro es un entorno ruidoso del cual aprendemos a escuchar lo que nos conviene de forma selectiva. Ahora mismo me rodea el murmullo del ordenador, el sonido de mis propios dedos sobre el teclado, piar de pájaros, el viento en las hojas de los árboles y la lluvia sobre el tejado. Incluso de vez en cuando algún que otro coche pasa por el camino o el vecino de enfrente da algunas voces. Seguro que hay otros muchos ruidos a los que no estoy prestando atención alguna, como es seguro que tuve que fijarme mucho para oír todos los que nombré. Mi oreja decide por los pájaros y la lluvia, o quizá prefiere el rítmico teclear de mis dedos, pero pronto aprende a no oír al ordenador. Sitúense en un entorno menos bucólico y su oído se las apañará para protegerles de la locura. De la misma forma, dentro de la nube de *Les Moutons*, pronto aprenderá a prescindir del estruendo para establecer relaciones musicales. Un rato al unísono con uno, un estrecho canon con otro, diferencias de pulso que se resuelven... Prueben entonces a mantenerse en su sitio cuando se descubran a una corchea de distancia con otro. O a mantener su pulso cuando se percaten que es un poquito más rápido que el de su vecino. Se trata, más que de una composición, de la creación de un pequeño mundo de posibilidades musicales a componer por el oído de cada quien.

Finalmente, el juego produce en la mente del intérprete un engaño melódico-rítmico que lo conecta con los hallazgos de Reich o Riley. Toda la atención se fija en un proceso de lectura eminentemente melódico el resultado del cual, no obstante, es puramente rítmico: un inmenso cluster del cual se percibe un muy contundente pulso general de efecto hipnótico. En este sentido Rzewsky, que nació el 1938 en los Estados Unidos, no hace sino sintonizar con las inquietudes de los norteamericanos de su generación.

A treinta años de distancia ya podemos realizar la partitura que nos ocupa con cierto grado de perspectiva histórica. Hoy, que tanto nos parece estar de vuelta de todo, el espíritu 'revolucionario' que transpira fácilmente nos hace sonreír; pero la distancia y el humor con los que la podemos ver nos permiten sacarle mejor jugo. Al fin y al cabo, muchas de las *boutades* sesenteras han dejado bien claro que, a la par que son un camino finito en sí mismo, conforman en gran medida lo que hoy entendemos por música.

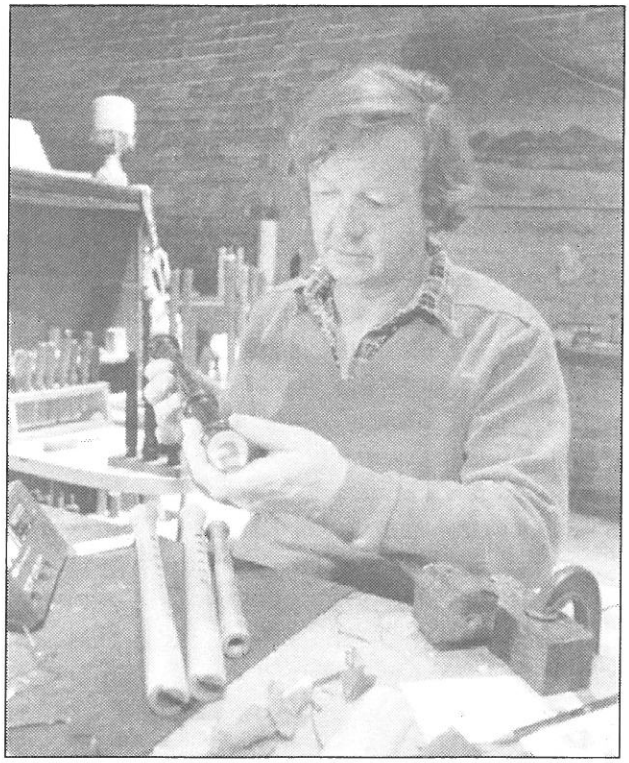
Juguemos pues a contar ovejas conscientes de que estamos llevando a cabo una interpretación histórica a través de la cual nos podemos comprender algo mejor a nosotros mismos. Quizá esto explique ese brillo en los ojos de más de un joven músico... ❑

Necrología de FRED MORGAN

Rodney Waterman ©
Traducción, Bárbara Sela

Nacido: 8.4.1940
Fallecido: 16.4.1999

Su profunda comprensión de la naturaleza de las flautas históricas inspiró su maestría creadora como fabricante de instrumentos



Fred a los 44 años en su taller de Daylesford town (1984). (foto de Nola Ryan, cedida por la *Victorian Recorder Guild*)

Cuando el virtuoso flautista y director Frans Brüggen recorrió Australia con su ORQUESTA DEL SIGLO XVIII en 1985, los músicos utilizaron instrumentos fabricados por los mejores artesanos de los siglos XVII y XVIII. El maestro tocó en flautas fabricadas por Frederick G. Morgan de Daylesford.

Fred, fallecido en accidente de automóvil a los 59 años, tenía reputación internacional como uno de los más grandes exponentes modernos del arte de la fabricación de flautas dulces. Sus instrumentos aparecen en centenares de grabaciones de los mejores flautistas del mundo.

Hijo de Frank y Violeta Morgan, empezó a tocar la flauta a los 12 años en la casa familiar de Mentone, Victoria. Su hermano mayor, David, tocaba el piano. Más tarde Fred estudió arte comercial en la Universidad Técnica de Melbourne.

En 1959 aceptó un trabajo temporal en la fábrica de flautas *Pan* en Hawthorn, donde el *jazzman* australiano Ade Monsbourgh había estado fabricando flautas escolares desde 1951. Allí Fred se enamoró de la fabricación de flautas, y se quedó en *Pan* diez años más.

Fred era un flautista con mucho talento; como solista actuó en el Festival Bach de Melbourne, con los *Tudor Choristers* y la Coral de Melbourne; el *Frederick Morgan Recorder Consort* dio muchos conciertos entre 1964 y 1969 y a menudo era acompañado al teclado por su primera esposa, Jan.

Con el flautista inglés Carl Dolmetsch y el cuarteto de cuerda de Paul McDermott, Fred interpretó el *4º Concierto de Brandenburgo* de Bach en 1966 en la Wilson Hall de la Universidad de Melbourne. Utilizaron las flautas en que Bach pensó, no las flautas orquestales utilizadas normalmente entonces; el renacimiento de la música antigua en Australia había comenzado seriamente.

Siguió tocando a lo largo de su vida, sobre todo en los años setenta con su esposa Ann Murphy, una de las principales clavecinistas de Australia, pero cada vez más las demandas de la fabricación de flautas iban ocupando su tiempo.

En 1970, con la ayuda de una Beca Churchill, visitó Europa y los Estados Unidos de Norteamérica para medir y hacer dibujos técnicos detallados de las flautas originales de museos y colecciones privadas. Los profundos conocimientos adquiridos gracias a estos estudios serían la base de su destreza como fabricante de

buenos instrumentos. También tomó algunas clases de flauta con Brüggen en Amsterdam, y se armó de valor para mostrarle algunos de sus instrumentos. Brüggen quedó impresionado y se corrió la voz sobre el talento de Fred. Más tarde, en 1973, Brüggen compró su primera flauta Morgan.

Cuando las flautas de Fred aparecieron de forma prominente en las actuaciones inaugurales de Concurso Internacional de Música Antigua de Brujas de 1972, su futuro como fabricante de flautas estaba espectacularmente asegurado. Seis flautistas usaron flautas soprano en diapasón bajo de Morgan para el concierto de Sammartini. En pocos días su taller, entonces en Fitzroy, Melbourne, se inundó con pedidos internacionales.

Era un artesano meticuloso y particularmente hábil con el «voicing» –el delicado acabado final del canal de aire, que determina de forma crítica la calidad de sonido de la flauta–. Las notas del CD del flautista sueco Dan Laurin lo atestiguan: «Mis agradecimientos más cordiales y calurosos a Fred Morgan, el fabricante de mis flautas, que me ha dado una voz con la que cantar».

Fred escribió una vez que los cuatro aspectos más importantes del carácter de una flauta y la interpretación con ella son: «*discurso, afinación,* un *bello sonido* y un *buen aspecto*». Le encantaba hacer flautas raras en diferentes diapasones. Fue pionero en el desarrollo de la flauta de tipo Ganassi moderna, hoy en día ampliamente utilizada como instrumento preferido para el repertorio solista medieval, renacentista y del Barroco temprano.

En 1982 hizo una visita a Dinamarca expresamente para medir dos flautas del s. XVII hechas de colmillo de narval para el Rey Christian IV, recién descubiertas en el Castillo de Rosenborg por la flautista danesa Eva Legene. Como consecuencia fabricó un lote de exquisitas flautas de arce derivadas de estos originales, y algunos años después, incluso talló un par de colmillos de narval que le llevó Legene.

Fred compartía generosa y pacientemente sus habilidades y conocimientos con todos los músicos y fabricantes de instrumentos que peregrinaban a su taller. Era muy popular en los campamentos y festivales musicales; además de ser un buen conferenciante, escribió muchos artículos publicados en revistas australianas e internacionales. Era patrocinador de la Victorian Recorder Guild y editor asociado de su revista.

En 1978 Fred abrió un taller en Amsterdam para estar más cerca de los grandes flautistas europeos y sobre todo de los instrumentos originales que tanto le inspiraban. Durante este tiempo fue profesor de construcción de instrumentos en el Real Conservatorio de Música de La Haya, y midió e hizo dibujos de todos los instrumentos históricos en la colección privada del flautista Frans Brüggen. Zen-On publicó una preciosa edición de estos dibujos en 1981.

Finalmente, el bullicio de Amsterdam no pudo sustituir la privacidad de la rural Victoria en Australia. El corazón de Fred estaba más cercano a los campos que se extienden alrededor de Wombat Hill, Daylesford. Allí volvieron Fred y Ann en 1980.

En 1986 Fred trasladó su taller del municipio de Daylesford a un lugar a tiro de piedra de la casa familiar en Snake Hill, Coomoora (al nordeste de Daylesford), y en este idílico escenario continuó refinando y mejorando sus habilidades como fabricante de flautas. Hasta el día de su intempestiva muerte estuvo experimentando con nuevos diseños de flautas; su pasión por la innovación no flaqueó, y nunca estuvo satisfecho de sí mismo.

Fred era un manso gigante, y es notable que sus grandes manos fuesen capaces de tal sutileza. Era cortés y tímido. Pero la voz de Fred cantará de ahora en adelante a través de sus instrumentos y el mundo continuará siendo tocado por la magia de su arte.

Deja a su mujer, Ann, a sus hijos, Ben y Finn, y a su hija Sally, nacida de su primer matrimonio. ❑

Versiones anteriores de esta necrología fueron publicadas en *The Age*, Melbourne (29 de abril, 1999) y *The Sydney Morning Herald* (4 de mayo, 1999). La REVISTA DE FLAUTA DE PICO agradece a Rodney Waterman su amabilidad por permitirnos su traducción y publicación.

RE-VISIÓN

Paul Loeb van Zuilenburg, Stellenbosch (República de Sudáfrica), agosto 1999
Traducción, Bárbara Sela

Esto es literalmente una 're-visión' que pretende re-examinar algunos aspectos de una carrera como profesor que abarca 45 años, y que quizá abra algunas nuevas perspectivas sobre la enseñanza de la flauta dulce en la actualidad. Es obvio que la enseñanza de la flauta dulce es más que una mera enseñanza instrumental; nuestros alumnos de flauta empiezan a edades muy tempranas, de seis o siete años, y la flauta es en gran medida un medio para un fin. Nuestro primer objetivo es enseñar *música*, y después el instrumento. Al menos, eso era y todavía es el punto de partida de la mayoría de los profesores de flauta, y el mío propio.

Sin embargo, ya me percaté hace tiempo de que ideales como este no siempre funcionan en la práctica. Si no se atribuye al adiestramiento técnico la importancia necesaria desde el principio, se producirá una falta de progreso, desmotivando al alumno y al profesor. Tampoco se puede ignorar el valor musical del trabajo técnico; la escala, la tríada, el arpegio, son en sí mismos unidades musicales que pueden ser presentadas como tales. Por ejemplo, yo generalmente acompaño la escala menor armónica en el piano en estilo de "mercado persa".

Cuando empecé a enseñar flauta seriamente, me sorprendió ver que mis colegas no compartían mi punto de vista sobre la enseñanza de la técnica. Opinaban que la música para flauta no contenía muchos pasajes de escalas o combinaciones difíciles de acordes y que las tonalidades eran restringidas. Hasta cierto punto tenían razón si se tiene en cuenta el repertorio estándar de nivel bajo, pero en cuanto los estudiantes alcanzan el nivel de los conciertos de Vivaldi, la *Sonatina* de Walter Leigh, la *Partita* de Reizenstein, la *Sonata en Mib* de Hans Ulrich Staeps y otras obras similares, me di cuenta de que la falta de base se volvía obvia y que los alumnos debían ocupar un tiempo innecesario en estudiar materias simples como la articulación, los pasajes rápidos, los saltos y el *legato*. Como resultado, se no se dedicaba suficiente tiempo a aspectos musicales como el fraseo, las sutilezas rítmicas, la ornamentación, las dinámicas y el timbre.

Un segundo punto que me viene a la cabeza es la cuestión de los libros para principiantes. Mi opinión es que se mantiene a los alumnos, especialmente a los más jóvenes, en una dieta de negras y corcheas durante demasiado tiempo. Los métodos de flauta generalmente muestran muy poca variedad rítmica. El profesor de música debe aprender de la psicología general que el niño puede resolver problemas más complicados de lo que esperamos y que la variedad y riqueza rítmica (¡y melódica!) es la sal de la música.

No sé por qué, pero siempre se critica al flautista de pico por su mala afinación. Mientras que en el violín se soporta silenciosamente una afinación vacilante, el flautista de pico debe siempre oír críticas a su afinación. Una de las razones es sin duda el uso de digitaciones no del todo correctas. Ya conocemos todos la costumbre de los más pequeños de 'olvidar' el dedo meñique de la mano derecha en el Fa (de la flauta soprano); y ¿no está el Sol # o demasiado alto con dos dedos de las mano derecha o demasiado bajo con tres? El Mib está generalmente demasiado bajo con los cinco dedos habituales (cuarto espacio). No podemos realmente compensar esto mediante variaciones en la embocadura, nos engañamos pensando que la dirección del soplo en relación con los labios hará alguna diferencia en el volumen del sonido, o incluso de timbre. Sí podemos, sin embargo, cambiar o ajustar las digitaciones. Yo generalmente añado medios agujeros, por ejemplo en el caso del Sol# (no sólo dos dedos de la mano derecha sino "dos y medio"). Hay muchas otras notas en diversas flautas, que precisan de ajuste en las digitaciones; es en este campo en el que deberíamos centrar nuestra atención.

Inmediatamente surge la pregunta sobre la variación de la presión del aire para cambiar la afinación. Sí, puede tener un efecto positivo, pero debe tenerse en cuenta el resultado dinámico. Subir la afinación mediante la presión del aire en una nota no acentuada puede tener un resultado antimusical; al igual que lo contrario.

Esto nos lleva a la cuestión de las dinámi-

cas en general. Para tocar fuerte o acentuar claramente, un cambio de digitación puede tener resultados interesantes. A menudo se puede logra una especie de efecto de *flageolet* con un cambio de digitación. El Re (cuarta línea en la soprano) se puede tocar no sólo con 2 sino también con 1234567, con esta digitación la nota está ligeramente más alta y por ello puede tocarse más suave para obtener un timbre fino y misterioso.

Se necesitaría un extenso discurso para listar todas las combinaciones de dedos posibles y Anthony Rowland-Jones[1] y otros muchos ya han explicado formas lógicas para inventar nuevas combinaciones. Mi idea es que una correcta afinación en la flauta requiere un buen balance entre digitaciones y control del aire, a causa de la dinámica, a menudo descuidada.

Según mi experiencia, en la interpretación con flauta de pico, las dinámicas se obtienen de dos maneras: por sugestión y por un cambio real en la intensidad. La sugestión se realiza mediante la combinación de cambios de longitud en las notas y vibrato. Una aceleración del tiempo sugiere un *crescendo*, un retardando un *decrescendo*. Un alargamiento de las notas se escucha como un acento dinámico; *rubato* (¡del tipo barroco!) combinado con alargamiento y acortamiento de las notas proporcionará aún más variedad dinámica. Finalmente, las diferentes digitaciones completan la disposición artística de la obra. El vibrato añade vivacidad al sonido, proporcionándole una calidad más intensa; un sonido sin vibrato tendrá el efecto contrario.

Me gustaría terminar con algunos comentarios sobre el repertorio utilizado para la enseñanza de la flauta dulce. Creo que la flauta ya tiene un repertorio estándar; al igual que en la enseñanza del piano los Preludios y Fugas de J.S. Bach, las Sonatas de Scarlatti, las Sonatas de Beethoven y los Estudios de Chopin son material indispensable, también se puede señalar un repertorio estándar para la flauta. No sólo las Sonatas de Telemann, Loeillet, Pepusch y Händel, sino también música más elemental puede considerarse de esta categoría: se me vienen a la cabeza nombres como Helmuth Spittler, Fritz Metzger y Walter Roehr. Los compositores más contemporáneos como Hans Poser, Hans-Martin Linde y Hans Ulrich Staeps son ya nombres familiares para la flauta. Una exhaustiva lista de material apropiado para la enseñanza de la flauta (no todo él estándar) ha sido publicado en el libro de Irmgard Winckler-Haller, *A Recorder Teaching Method* (Cape Town: Maskew Miller Longman, 1989), un excelente tratado basado en una larga experiencia.

Aunque las nuevas composiciones añaden interés a la enseñanza de la flauta, el repertorio estándar permanece en el primer plano de mi forma de enseñar. La necesidad de estudiar la ornamentación hace que la música de los grandes maestros barrocos sea todavía más indispensable.

Podría todavía discutir otros asuntos como 'los vicios', 'la música en conjunto', 'el agujero de octava' y 'el acompañamiento', pero lo dejaré para otro día; no hay peor costumbre en un profesor de música que hablar demasiado... ❑

[1] Rowland-Jones, A., *Recorder Technique: Intermediate to Advanced*, Oxford University Press, Oxford, 1959.

Tarifas de publicidad en la REVISTA DE FLAUTA DE PICO

contraportada	10.000 Ptas.
página entera	8.000 Ptas.
1/2 página	5.000 Ptas.
1/4 de página	3.000 Ptas.

NOTICIAS

CURSOS

La *Academia de Música Antigua de la Universidad de Salamanca* organiza el ***I Curso Extraordinario de Otoño de Instrumentos de viento madera*** del 28 de octubre al 1 de noviembre, en el que se impartirán las siguientes asignaturas: flauta dulce (Paul Leenhouts), traverso barroco, oboe barroco y fagot barroco. La matrícula costará 15.000 ptas.
Academia de Música Antigua. Palacio de Maldonado, Pza. de San Benito, 23, 37008 Salamanca. Tel. 923-294480, fax 923-263046, e-mail: accult@gugu.usal.es

Encuentros de Música Antigua curso 1999-2000, en el Conservatorio «P. A. Soler» de San Lorenzo de El Escorial, Departamento de estudios de Música Antigua:
-Canto e Instrumentos antiguos de cuerda pulsada:
Carlos Mena y Juan Carlos Rivera: 12, 13 y 14 de noviembre, 1999 y 25, 26 y 27 de febrero, 2000
-Música de Cámara:
Daniel Cuiller (violín barroco), Itziar Atutxa (violoncello y viola da gamba), Eligio Quinteiro (tiorba y guitarra barroca)y Tony Millán (clave): 18, 19 y 20 de febrero, 2000 y 3, 4 y 5 de marzo, 2000
-Instrumentos de viento:
Jed Wentz (flauta travesera barroca), Paul Dombrecht (oboe barroco), Carles Riera (chalumeaux y clarinete clásico), Josep Borràs (bajón y fagot barroco), Vicente Zarzo (trompa natural): 3, 4 y 5 de diciembre, 1999 y 28, 29 y 30 de abril, 2000
Información: Conservatorio "Padre Antonio Soler", c/ Floridablanca, 3. 28200 San Lorenzo de El Escorial (Madrid). Tels. 91-8903611 y 91-3692716, fax 91-8905994.

4 al 8 de diciembre, ***Curso de formación musical »Interpretación Barroca»***, organizado por la Fundación General de la Universidad de Valencia. Con una duración: 30 horas (3 créditos de libre opción), en el Colegio Mayor «Rector Peset», Plaza Forn de Sant Nicolau nº 4 (Valencia)
Profesorado: Hiro Kurosakin (violín barroco), Marisa Esparza (flauta travesera barroca), Joan Izquierdo (flauta de pico) y Eduard Martínez (clave y bajo continuo).
Precios: alumnos ejecutantes no universitarios: 15.000 pts, alumnos ejecutantes universitarios: 12.000 pts, alumnos oyentes no universitarios: 10.000 pts, alumnos ayentes universitarios: 8.000 pts.
Información: ALTA MUSICA, musiques barroques. c/ Rei En Jaume nº 9, 1ª. 46001 Valencia. Móvil: 689 467991, fax. 96-3912951.

29 de febrero, Tarrasa (Barcelona), Curso del TRÍO SUBTILIOR

CONCURSOS

Concurso de conjuntos de flautas ERTA/Yamaha, abierto a flautistas en edad escolar. Inscripciones hasta el 31 de enero del 2000. Se realizarán rondas preliminares en diferentes puntos de Inglaterra, y las finales se celebrarán el 2 de junio del 2000. Información: The Competition Co-ordinator, ERTA (UK), Barbara Law, 22 Temple Road, London W4 5NW, Reino Unido.

PARTITURAS

La editorial MOECK ha enviado las siguientes partituras:

Beutler, I., *The Great Pumpkin* para tres flautas (AAB). Moeck ZfS 720/21. 8 pp. DM 7,90.

Crequillon, T., *Un gay Bergier* (glosado de Antonio de Cabezón), para cuatro flautas (TBgBcB). Ed. K. van Steenhoven. Moeck Nr.2822. 8 pp + 4 *particellas.* DM 16,00.

Drei Lieder aus Lettland para cuatro flautas (SATB), Ed. R.J. Autenrieth. Moeck ZfS 725. 6 pp. DM 5,10.

English Virginalmusik para cuatro flautas (SATB). Ed. R.J. Autenrieth. Moeck ZfS 719. 6 pp. DM 5,10.

Fortin, V., *Lambsborner Nüsse* para flauta 'coro' de flautas (SSATBgB). Moeck Nr. 2137. 17 pp. DM 20,00. (*particellas* a DM 3,00)

Lasso, O. di, *Susana un Jur* (glosado de Hernando de Cabezón), para cuatro flautas (TBgBcB). Ed. K. van Steenhoven. Moeck Nr.2821. 10 pp + 4 *particellas.* DM 18,00.

Lieder zur Weihnacht para tres flautas (SAT), Ed. E. Ziesmann. Moeck ZfS 726/27. 10 pp. DM 7,90.

Mancinelli, D., *Quinteto* para dos flautas tenor, dos violines y violonchelo. Moeck Nr. 1142. 20 pp. + 5 *particellas.* DM 35,00.

Martini, Chr., *Das verrückte Schaf Mathilde* (una historia musical), para flauta alto. Moeck Nr.2208.144 pp. + traducción inglesa de los textos. DM 18,50.

pezzi allegri para cuatro flautas (SATB), Ed. R.J. Autenrieth. Moeck ZfS 722. 7 pp. DM 5,10.

Polacchi, B., *Memoria* para flauta alto. 7 pp. Moeck Nr. 1578. DM 14,00.

Turner, J., *Serenade* para flauta soprano y piano. Moeck ZfS 723/24. 11 pp. DM 7,90.

MOECK VERLAG, Postfach 3131, D-29231 Celle, Alemania. E-mail: info@moeck-music.de; http://www.moeck-music.de

La editorial COMPOSER PRESS ha enviado la siguiente partitura:

Bousted, D., *Two Responses to Silence* para flauta tenor. 2 pp. RECORDER MUSIC*MAIL*, Scout Bottom Farm, Mytholmroyd, Hebden Bridge, West Yorkshire, HX7 5JS, Reino Unido. Tel. (01422) 882751, Fax (01422) 886157, e-mail: ruth@recordermail.demon.co.uk

CONCIERTOS

7 de noviembre, Centro Isabel de Farnesio, Aranjuez. Mala Punica (Pedro Memelsdorff, flauta dulce y dirección). *Los Madrigales de Paolo da Firenze (1390-1425).*

12 de noviembre, Centro Cívico "Convent de Sant Agustí", Barcelona. Joan Izquierdo, flautas de pico, Pilar Subirà, Percusión; obras de Davies, Jolivet, Stockhausen, Straesser y Varela.

18 de noviembre, Capilla del Museo Municipal de Madrid, 19:30 h., Grupo de Música Barroca "La Folía" (Pedro Bonet y Belén G. Castaño, flautas de pico; Fernando Sánchez,

bajoncillo y bajón; Adrián Rodríguez, violonchelo barroco; Alberto Martínez Molina, clave). *Madrid, Sevilla, Roma, Venecia y Nápoles: 5 ciudades de la biografía velazqueña;* obras de Selma y Salaverde, Arauxo, Frescobaldi, Rossi, Fontana y Falconiero.

23 de noviembre, Casa de America, Madrid,19:30 h. Anna Margules, flauta. *Ofrenda,* música contemporanea iberoamericana para flauta de pico. Obras de Lavista, Ortiz, Arias, Varela y los estrenos de obras de Jesús Torres (España) y Victor Rasgado (Mexico) entre otros.

24 de noviembre, Museo de Bellas Artes de Oviedo, Palacio Velarde, 19:30 h., Grupo de Música Barroca "La Folía" (Pedro Bonet y Belén G. Castaño, flautas de pico; Fernando Sánchez, bajoncillo y bajón; Adrián Rodríguez, violoncello barroco; Alberto Martínez Molina, clave). *Música instrumental en tiempos de Velázquez;* obras de: Arauxo, Botelero, Frescobaldi, Castello, Selma y Salaverde, van Eyck, Froberger y Falconiero.

27 de noviembre, Salón cultural de la «Asociación Musical Linense», La Linea de la Concepción, 20:30 h., SCANDICUS (J. Ramón Hernández, flauta dulce).

3 de diciembre, Colegio Mayor «Rector Peset», Concierto de profesores del curso de interpretación de música barroca. Joan Izquierdo, flauta de pico. (Ver Cursos)

6 de diciembre, 20 h., III Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, Ibid, 24 de noviembre.

15 de enero, Tiana, TRÍO SUBTILIOR

25 de febrero, Universidad de Bilbao, TRÍO SUBTILIOR

19 de mayo, Auditorio del Conservatorio de Manresa (Cataluña), 20:30 h. AFFETTI MVSICALI (Sara Parés, flauta dulce). *Música en tiempos de Carlos V.*

RESEÑAS Y CRÍTICAS

DISCOS

Haendel, G.F., Sonatas para flauta de pico HMV 360, 362, 365, 367a, 369 y 377. Dan Laurin, flauta de pico; Hidemi Suzuki, violonchelo; Maasaki Suzuki, clave y órgano. BIS CD-955, 1998-99, 58'54", DDD.

Cuando Haendel escribió estas sonatas para flauta de pico (1724-26), el instrumento ya había comenzado su declive en favor de la flauta travesera. ¿Cuál fue entonces la causa para que alguien con la afamada perspicacia comercial que dicen que caracterizaba a Haendel se decidiera a escribirlas? Haendel contaba con algunos de los mas destacados instrumentistas de viento de su tiempo entre la plantilla de su afamada orquesta operística londinense, y no cabe la menor duda de que de cuando en cuando, estos músicos obtenían un complemento a su salario tocando pequeñas piezas en los entreactos de representaciones diversas para entretener al público, así que no sería extraño suponer que estas sonatas fueron fruto del encargo de alguno de sus instrumentistas como Kytch, Festing, Neale o Weidemann. Por otra parte, en aquellos años Haendel, ejercía además las funciones de instructor de música de varios alumnos, entre ellos la princesa Ana, hija de Jorge II. Sabemos que para estas clases empleó material procedente de estas sonatas.

Se trata de unas obras en cuya estructura se incluyen elementos del estilo instrumental de Corelli, con pinceladas del estilo vocal propio de la habilidad de Haendel como compositor de óperas. Indiscutiblemente forman parte imprescindible del repertorio de un buen flautista de pico. Reconoceremos en ellas, como suele ocurrir con frecuencia en las obras de este compositor, material que Haendel utilizó en obras posteriores: la *Sonata en fa major,* por ejemplo, es casi idéntica a su *Concierto para órgano op.4 nº5.* Incluso veremos préstamos de otros compositores; el último movimiento de la sonata en sol menor incluye un motivo del *Armonico tributo* de Muffat, que Haendel debía de adorar, puesto que lo usó también en muchas otras obras.

Estamos ante una edición muy completa de estas sonatas. Las notas incluyen una completa guía de audición del Dr. David Lasocki sobre cada una de las piezas, y una interesante historia sobre los avatares de la publicación de sus partituras en época de Haendel, y sobre la famosa leyenda de las Sonatas Fitzwilliam, que toman su nombre del museo de Cambridge donde Thurston Dart encontró en 1948 un manuscrito con esbozos de lo que se consideraron otras dos sonatas que venían a completar -junto a las cuatro conocidas hasta entonces- un ciclo lógico de 6. Cuando en los años 70 apareció el manuscrito original que incluía las otras dos sonatas que faltaban, las especulaciones sobre las sonatas Fitzwilliam dejaron de tener sentido. También se incluye en el libreto el punto de vista de Dan Laurin sobre la influencia de la evolución de la forma sonata en la historia de la música. Sostiene que fue la forma sonata la que impulsó a la música instrumental hacia su desarrollo autónomo, liberada de las demandas impuestas por su dependencia de los textos operísticos o del rito religioso. Mucho más abstracta en cuanto a sus contenidos, la sonata es la representación del arte por el arte, de la belleza existiendo por sí misma, sin soporte material.

La acústica de la sala, la limpieza de la grabación, y sobre todo, la impecable ejecución de estas sonatas hacen de este disco una referencia absolutamente recomendable. Dan Laurin utiliza hasta cuatro flautas alto diferentes, dos Stanesby, una Bizey y una Bressan, que tocadas por él nos hacen soñar con los gozos celestiales; la articulación es increíble, el sonido es

limpio, prístino, y la riqueza en matices de la gama tímbrica desplegada por el empleo de las cuatro flautas es arrebatadora. A ello se une el buen gusto exhibido por los Suzuki en su eficaz acompañamiento al bajo continuo. Me ha impresionado especialmente la solemnidad conseguida en el *Grave* de la *Sonata HWV 369* acompañada al órgano en lugar de al clave. La combinación de los tres artistas resulta explosiva a la par que dulce. ¿Se puede pedir más? ¿Quizá resulta todo tan perfecto que no podemos evitar pensar dónde está el truco de "magia"? Puede ser... pero si los resultados son como los obtenidos en este disco, que vengan Tamariz y Copperfield a hechizarme...

Mis felicitaciones a Susanna Laurin por su sugerente diseño de portada, tan original, usando en la portada y la contraportada del libreto dos fotografías que representan la base y la embocadura de una flauta de pico en una perspectiva no usual, justo frente al ojo y que crea la sensación de que la flauta "ha atravesado" el libreto del disco. —BELÉN GALLEGO PUYOL

Selma y Salaverde, B. de, *Canzoni, Fantasie et Correnti.* Canzon 35 a 3, doi Soprani e Basso; Canzon 12 a 2, Basso e Soprano; Corrente 43 a 3, doi Soprani e Basso; Canzon 53 a 3, doi Soprani e Basso; Canzon 2 a Soprano Solo; Canzon 11 a 2, Basso e Soprano; Corrente 56 a 4, doi Soprani, Alto e Basso; Canzon 20 a doi Soprani; Fantasia 10 Basso Solo; Balletto 29 a 2, Basso e Soprano; Canzon 3 a Soprano Solo; Canzon 22 a doi Tenori; Corrente 26 a 2, Basso e Soprano; Susanna Passeggiatta Basso Solo; Corrente 53 a 4, doi Soprani, Alto e Basso; Canzon 23 a doi Bassi; Corrente 24 a 2, Basso e Soprano; Corrente 39 a 3, doi Soprani e Basso; Canzon 51 a 4, a Chori, doi Soprani e doi Bassi. MORE HISPANO: Leonardo Rossi, violín; Vicente Parrilla, flauta; Javier Zafra, bajón; Fahmi Alqhai, viola de gamba; Jesús Fernández, tiorba y flauta; Javier Núñez, clave y órgano. LINDORO MPC-0703, 1999, 56' 10", DDD

El nuevo sello Lindoro, producido en Sevilla por José María Martín Valverde, no podía haber empezado de mejor manera su andadura por el universo discográfico. El disco que aquí se reseña está dedicado a Bartolomé de Selma y Salaverde, uno de los compositores barrocos españoles más importantes por su proyección internacional. Incomprensiblemente, esta importancia no es directamente proporcional al número de grabaciones que se le han dedicado. Hace ya muchos años Zarabanda y Álvaro Marías publicaron un disco para el sello Philips, recientemente reeditado en la serie Solo; salvo alguna otra pieza suelta en alguna grabación dispersa eso era todo. Este disco viene a paliar tan craso error, ¡y de qué manera!

Selma y Salaverde fue un monje agustino virtuoso del bajón (antecesor del fagot), instrumento al que debía de estar vinculado por tradición familiar. Aunque recibió su primera formación musical en España, sus obras están bastante influenciadas por Castello; de hecho, su manera de componer es la resultante de una curiosa fusión entre el estilo veneciano del XVII y el de las obras instrumentales españolas del siglo XVI. Fue fagotista del Archiduque Leopoldo de Austria. Sus obras más famosas están contenidas en el libro *Canzoni, Fantasie et Correnti da suonar ad una 2.3.4.* (Venecia, 1638). No deja de llamarnos la atención que sus partituras, escritas para diversos instrumentos, pero sin precisar exactamente para cuales, se publicaran en la imprenta veneciana, la fuente de música instrumental más destacada de su época. Su música contribuyó de una manera muy destacada a la posterior evolución estilística de la forma sonata.

Los componentes de MORE HISPANO dejan constancia de su paso por estas partituras como lo haría un buen restaurador de la Capilla Sixtina; las despojan de la vieja pátina que el tiempo parecía haber depositado en ellas, y nos descubren sus auténticos colores en todo su esplendor. Su interpretación consigue extraer de esta música todo su brillante esplendor, toda su regio y solemne despliegue de matices. La melodía y el contrapunto se vuelven tan insinuante como la imagen de una mujer desnuda despertándose al amanecer,

Lindoro

Colección de discos de flauta

.- *Sonate per flauto e basso continuo.* Sonatas de Corelli, Veracini, Castruci, Sammartini y Locatelli. POEMA HARMONICO (Guillermo Peñalver, flauta dulce; Ventura Rico, viola da gamba; Juan Carlos Rivera, tiorba y guitarra barroca). Lindoro MPC-0702. *Nuevo*

.- *SELMA: AL SUONO ELETTO.* Obras de Selma y Salaverde. MORE HISPANO (Vicente Parrilla, flauta de pico; Leonardo Rossi, violín; Javier Zafra, bajón; Fahmi Alqhai, viola da gamba; Jesús Fernández Baena, tiorba; Javier Núñez, clave y órgano). Lindoro MPC-0703. *Nuevo*

.- *Flauta de pico sola.* Obras de Berio, Donatoni, Bofill, Mestres-Quadreny y Andriessen. JOAN IZQUIERDO. *En preparación*

Suscripción a través de la REVISTA DE FLAUTA DE PICO: **cada disco 1500 ptas. gastos de envío incluidos.** Para solicitar los discos, ingresar (y enviar resguardo a la REVISTA) el importe en la cuenta de la REVISTA o enviar un giro postal a la dirección de la misma.

vestida tan solo con la gracia matinal de sus propios y naturales encantos, mostrándonos la volubilidad de su carácter en cada gesto. La grabación, muy nítida, y la excelente toma de sonido, permiten distinguir perfectamente los diferentes planos, y se escuchan incluso las llaves de los instrumentos. El grupo sorprende por su madurez en varios momentos del disco, como por ejemplo en los difíciles cromatismos expresivamente hablando de la *Canzon 22 a doi tenori*. A destacar especialmente las intervenciones del flautista y director del grupo, Vicente Parrilla, que une a una delicadeza y un gusto exquisitos una depuradísima técnica con cierta influencia holandesa. Habrá que seguir de cerca a este grupo en sus -espero fervientemente- próximas grabaciones. Un disco delicioso. —BELÉN GALLEGO PUYOL

SONATE PER FLAUTO E BASSO CONTINUO. Obras de Castrucci (*Sonata op. 1 nos. 5, 6* y 10), Corelli (*Sonata op. V nº6*), Veracini (*Sonata nona* en sol menor), Sammartini (*Sonata en sol menor, Sibley nº 13*), Locatelli (*Sonata op. II, nº 2*). POEMA HARMONICO: Guillermo Peñalver, flauta dulce; Ventura Rico, viola de gamba; Juan Carlos Rivera, tiorba y guitarra barroca. LINDORO MPC-0702, 1998, 59'11", DDD.

Un nuevo disco del sello sevillano Lindoro ha salido a la luz. O quizá debiéramos decir que Guillermo Peñalver, Ventura Rico y Juan Carlos Rivera han dado a luz un nuevo disco, para mayor gloria de Lindoro. Se trata de un bellísimo recital de sonatas italianas para flauta del siglo XVII. Se incluyen tres sonatas de Castrucci, uno de mis músicos favoritos del periodo, quizá por la fama de "loco" que le atribuye el compositor y musicólogo inglés Charles Burney (1726-1814). En su música emplea efectos sorprendentes, sumamente innovadores para la época. Las pocas composiciones suyas que han sido llevadas al disco resultan muy útiles para tapar la boca a ese tipo de individuos absurdos que aparecen con cierta frecuencia en las *soirées* musicales de los melómanos y que acostumbran a decir que toda la música barroca es igual y que no pueden distinguir a un autor de otro. Modulaciones bruscas, delicados y asombrosos cromatismos, pasajes sin bajo... La originalidad llega hasta los cambios con respecto a la práctica habitual de sus contemporáneos en la estructura de la sonata y en la disposición de sus movimientos.

Sammartini, al igual que Castrucci, fue otro de los músicos italianos emigrados a Londres. Fue oboísta en la orquesta de Haendel. Burney, al que antes aludíamos, dice que su música esta llena de "ciencia, fuego y originalidad". La sonata que incluye este compacto es algo más galante que todo eso, pero sumamente bella. La especialidad de Sammartini eran los tiempos lentos; podremos apreciarlo en el segundo movimiento de esta sonata.

Locatelli también emigró desde su patria, Italia, pero su destino fue Amsterdam. Su sonata op.2 nº 2 fue escrita para flauta travesera. La versión que se ofrece en este disco está tocada con una flauta dulce en re, una costumbre habitual en la época para poder tocar la sonata directamente sin necesidad de transponerla.

Corelli es considerado el padre de la sonata sobre todo por su famosa op. V. De las seis últimas sonatas de esta obra, pensada más bien para violín, se publicó en aquel tiempo una versión facilitada para ser tocada con flauta. En esta grabación los artistas se han decantado por la elección de la sonata op.V nº6, en versión actual no simplificada, con ornamentación del propio Corelli. Se permiten de este modo una generosa exhibición de su capacidad virtuosística.

Veracini también pasó una buena parte de su vida alejado de Italia, en Londres y en Dresde. Como buen virtuoso que fue del instrumento, sus sonatas están pensadas para el violín, pero se ejecutan con la flauta con frecuencia. Su estilo preconiza el final de una época y la llegada del estilo galante, con pasajes más sencillos, aunque sigue siendo muy rico en caprichosas ornamentaciones y elaboradas armonías que tanto nos deleitan a los que amamos la música barroca.

La grabación, con una toma de sonido muy natural, resalta la claridad en la línea interpretativa. Los *curricula* de los tres músicos que intervienen en la grabación, de reconocido prestigio, son sobradamente conocidos para el común de los aficionados. Vinculados entre sí a través de su labor pedagógica en el Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo" de Sevilla, aúnan sus tareas docentes con una intensa actividad concertística internacional. Han pertenecido o colaborado con diversas agrupaciones como Al Ayre Español, la Orquesta Barroca de Sevilla... Tengo que confesar mi debilidad por Juan Carlos Rivera, que ha sido alumno de José Miguel Moreno, Hopkinson Smith y Paul O'Dette y de quien soy ferviente admiradora. Para este mismo sello, Lindoro, ha grabado también un disco con tres de las suites para violonchelo de Bach transcritas para *chitarrone* que es un auténtico derroche de genialidad. De la colaboración entre los tres nace una lectura brillante y apasionada de estas delicadísimas obras, sin perder de vista ni por un momento la fidelidad historicista. —BELÉN GALLEGO PUYOL

PARTITURAS

Marco Uccelini, *Zwei Sonaten* para dos flautas soprano y b.c. Moeck Nr. 1137.

En arreglo editorial de Martin Nitz, la firma alemana Moeck publicó, en 1998, dos sonatas de Marco Ucellini (ca. 1603-1680) para dos flautas soprano y bajo continuo: la sonata decimoctava y la sonata vigesimoprimera.

Ambas piezas estaban incluidas, en libros de par-

tes, en una colección impresa en Venecia en 1645, en cuyo titulo se apunta la posibilidad de que sean ejecutadas *"...com diversi stromenti, si da camera,/ come da chiesa"*.

Estas sonatas a tres de la primera mitad del s. XVII no presentan una división en distintos movimientos: las secciones contrastantes se suceden sin interrupción, encadenándose súbitamente adagios y allegros, a veces inspirados en ritmos de danza.

La *"sonata decima ottava"* incluye un extenso tremolo que, según Nitz, podría tener dos formas de ejecución en instrumentos de viento: con un golpe de lengua muy suave. agrupando las cuatro notas abarcadas por el tremolo, o con vibrato de diafragma.

Ucellini, uno de los más eminentes violinistas de Italia del norte, fue nombrado, en 1645, maestro de capilla de la corte del Duque de Módena.

Para la ejecución de estas piezas, lo ideal, a nivel de acompañamiento, es la utilización de un clave o un pequeño órgano con un laúd o chitarrone, sin doblar la mano izquierda del teclado, práctica que sólo se generaliza en el barroco tardío.

El editor de Moeck ha realizado el bajo continuo de forma simple, para conceder un amplio margen de improvisación al ejecutante, ha añadido barras de compás y ha adaptado las alteraciones originales a las reglas en vigor actualmente, en los cuatro cuadernos suministrados (dos para flauta, una parte de bajo y una partitura). Debería, sin embargo, estar representado el íncipit de cada una de las piezas. —FRANCISCO ROSADO

Wolfgang Witzenmann, *Sonatine* para flauta soprano y teclado. Moeck Nr. 1137

Se trata de una pieza compuesta en 1996 y editada el año siguiente, dedicada a Hermann Moeck con ocasión del 75 cumpleaños de esta destacada figura de la historia de la flauta de pico en el s.XX.

Es una composición elaborada en movimiento continuo, marcada por tres momentos (allegro moderato en 3/4, largo en 12/8 y presto en 3/4), precedidos por un preludio inicial en ritmo libre; es notoria la frecuente utilización de pasajes cromáticos y de algunos *glissandi* y *frullati*; la notación es minuciosa en lo que respecta al fraseo y la articulación; esta pieza que se extiende en 230 compases, dura aproximadamente 7 min., y presenta un nivel de dificultad cercano al 5º grado. Tesitura: do#' a re'''.

La casa editorial Moeck suministra una partitura con las partes de flauta y de teclado y un cuadernillo con la parte de flauta únicamente, todo ello impreso de forma bastante legible. Aparte de la fecha de nacimiento, la editorial no ofrece más datos relativos al compositor de esta sonatina.

El autor, según un catálogo de ediciones Moeck 1998/99, ha compuesto también para nuestro instru-

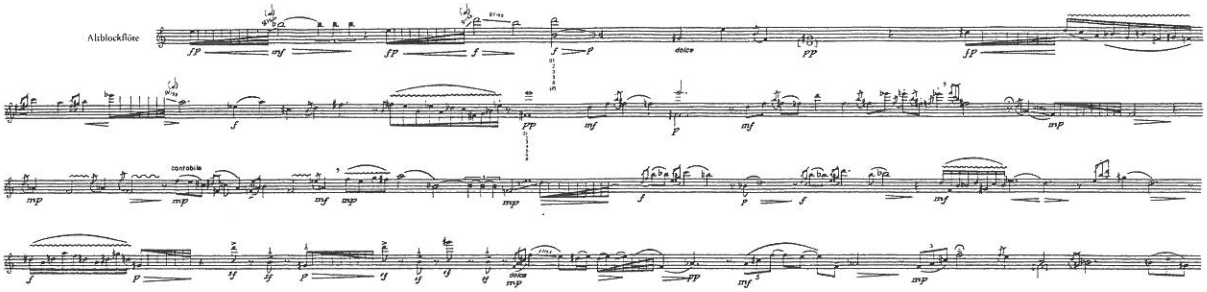
ANA LARA

geboren 1959 in Mexico City, studierte am National Conservatory of Music (u. a. bei Mario Lavista und Daniel Catán) und setzte als Stipendiatin ihre Studien an der Warschauer Musikakademie fort.

born 1959 in Mexico City, she studied at the National Conservatory of Music (amongst others with Mario Lavista and Daniel Catán) and won a scholarship for further studies at the Warsaw Music Academy.

ÍCARO, für Altblockflöte solo, herausgegeben von Dörte Nienstedt

Edition Moeck Nr. 1591 · ISMN M-2006-1591-3



Die Musik von Ícaro ist wie eine poetische Reise durch unterschiedliche Klangräume und Atmosphären – Ruhe, Ausbrüche, differenzierte Farben und Nuancen bestimmen das Stück. Viele der verwendeten zeitgenössischen Spieltechniken erinnern an den Klang und an die Spielweise traditioneller südamerikanischer Blasinstrumente.

The music of Ícaro could be described as a poetical journey through different realms of sound and atmosphere – quietness, outbursts, sophisticated colours and nuances determine the piece. Many of the contemporary techniques of playing called for call to mind the sound and the style of playing of traditional South American wind instruments.

MOECK VERLAG UND MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-CELLE

mento cuatro cuartetos (*Bordun* para SATB) y una pieza para flauta alto sola (*Rastermodell II*). —FRANCISCO ROSADO

Paul Loeb van Zuilenburg, *36 Logos* para flauta alto. Edición A-Z, Stellenbosch (República de Suráfrica) 1983. 36 pp.

Se trata de una colección de breves estudios pensados para los alumnos del compositor en el Conservatorio de Stellenbosch. Según explica el propio autor en el prefacio, las piezas derivan de términos e ideas de la teoría musical (p.e. anacrusis, parlando, zortzico, etc.). El lenguaje es eminentemente clásico –sólo en tres de las piezas utiliza lo que se ha dado en llamar técnicas extendidas–. La dificultad media de las piezas es baja.

Paul Loeb van Zuilenburg, *Konzertstück (Concert piece)* para flauta alto y orquesta de cuerdas (reducción para piano del autor). Edición A-Z, Stellenbosch (República de Suráfrica) 1998. 16 pp. + particella.

Esta es una obra con unas pretensiones mucho más profesionales que la anterior. Escrita en un movimiento, es bastante virtuosística, especialmente en su sección final. Hay una sucesión de temas de caracteres contrastantes que incluso tienen su propio tempo. El primer tema –moderato–, expuesto primero por la flauta y después por el piano, es de carácter generoso y ámplio. Se retoma más tarde (c. 27) con variaciones hasta desembocar en una transición que lleva al segundo tema, poco allegro, de carácter mucho mas marcial. Reaparce éste más ornamentado (c. 72--87) y nos lleva, por medio de una transición muy ornamentada y virtuosística hasta un tercer tema. A partir del compás 146 entramos en el allegro final que es una parte muy brillante y muy difícil. Tengo que señalar que la copia que nos ha llegado está incompleta: faltan 12 compases en la partitura general. —GUILLERMO PEÑALVER

Paul van Zuilenburg, 14 Oranje Ave., Stellenbosch 7600, RSA; Tel +27 218866353; e-mail: loebz@worldonline.co.za, http://home.yebo.co.za/~loeb

REVISTAS

American Recorder, Vol. XXX nº 2 y 3, marzo y mayo 1999; Editor, Benjamin S. Dunham. 40 pp.

El físico Ray Dessy, frecuente colaborador de *AR* en temas de acústica, comenta un artículo aparecido en *The New York Times* sobre los nuevos experimentos en simulación del flujo del aire dentro de los tubos y la forma en que, al chocar un borde afilado, produce 'sonidos de corte'. Un segundo artículo trata de reflejar la vida de los profesores de flauta, a través de declaraciones de algunos de ellos, todos norteamericanos.

El número de mayo contiene el artículo anual de D. Lasocki sobre publicaciones relacionadas con la flauta, en esta ocasión durante el año 1997. La revista se completa con la narración de tres flautistas americanos sobre sus experiencias como estudiantes en Holanda y Dinamarca. Como el resto de las revistas dedicadas a la flauta, y nosotros en este número, *AR* se hace eco de la triste noticia de la muerte del constructor de flautas Fred Morgan.

The Recorder Magazine, Vol. 19, nº 2, verano 1999. Editor, Andrew Mayes. 36 pp.

En este número de la revista inglesa encontramos tres breves pero interesantes artículos. En el primero, el constructor Alec Loretto presenta los resultados de sus investigaciones sobre las historia del castillo de Catajo, lugar donde se encontraba originalmente la flauta Ganassi ahora en el museo de Viena. Anne Martin presenta un interesante y documentado artículo sobre el 'In nomine', pieza que jugó un importantísimo papel en el desarrollo de la música instrumental en Inglaterra durante el s. XVI. Por último, el artículo titulado «Armónicos y digitaciones» de Denis Thomas, trata de ofrecer un explicación a la formación de armónicos en la flauta y su manipulación mediante las diversas digitaciones para producir las notas más agudas.
Como es habitual, la revista se completa con muchísimas reseñas y críticas, y las páginas de la ERTA ofrecen la primera parte de una entrevista con Daniel Brüggen, del ALSQ.

Tibia, Vol. XXIV/2 y 3, 1999. Editor, Dr. Hermann Moeck. 88 pp. y 84 pp.

Un sólo artículo del nº 2 está referido directamente a la flauta dulce, el estudio de Jan Bouterse sobre las flautas bajo de Thomas Boekhout en distintas colecciones, pero aparece también una entrevista con Friedrich von Huene.

El tercer número del año, en el que, rompiendo con los tradicionales cuadros con instrumentos, la portada es un precioso dibujo de Picasso, incluye la traducción al alemán del artículo de D. Lasocki dedicado a las publicaciones sobre flauta del año 1996.

Windkanal, 2/99, Editor, Conrad Mollenhauer GmbH. 30 pp.

En el último número de la revista de la firma Mollenhauer encontramos la primera parte de un interesante artículo de Paul Leenhouts (ALSQ) sobre la música de *consort* inglesa. La entrevista está dedicada en esta ocasión al flautista, profesor y compositor Hans-Jürgen Hufeisein.

En el habitual apartado sobre construcción de flautas, Helge Stiegler hace algunos comentarios críticos sobre el uso generalizado de Boj europeo para las flautas, en detrimento de otras maderas. La revista se completa con un breve artículo sobre «The Classic Buskers» (un dúo cómico inglés de flautista y acordeonista) y variadas reseñas de escuelas de música, tiendas, cursillos, etc.

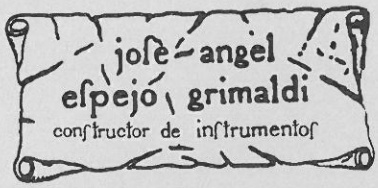
Noticia biográfica de los autores de este número

Dr. David Lasocki está especializado en la investigación sobre instrumentos de viento madera, su historia social, repertorio y prácticas de interpretación. Ha escrito ocho libros y más de 70 artículos, y ha publicado 100 ediciones de música del s. XVIII para instrumentos de viento. Su último libro (con Andrew Ashbee) es un Diccionario Biográfico de músicos de corte ingleses, 1485-1714 (Aldershot: Ashgate, 1998). Nacido en Inglaterra, se nacionalizó americano en 1998. Trabaja como Jefe del Servicio de Referencias en la Biblioteca Musical de la Universidad de Indiana.

Joan Izquierdo Llopis. Nacido en Barcelona en 1966, finaliza los estudios de flauta dulce en su ciudad natal en 1988. Estudia con Walter van Hauwe en el Sweelinck Conservatorium de Amsterdam, donde obtiene el diploma de Profesor Superior (DM) en 1993 y el de Solista (UM) en 1994. Fue premiado en el Concurso Permanente de Jóvenes Intérpretes 1991 de Juventudes Musicales de España. Forma parte de diversos conjuntos de cámara con los que aborda repertorios y estilos muy diversos habiendo actuado en festivales de España, Francia, Italia, Holanda, Suecia y México. En el campo docente, ha impartido clases magistrales en los conservatorios de Salamanca y Malmö, es profesor de flauta de pico en el Conservatorio Superior de Barcelona y coautor, junto con Rosa María Montserrat y Rafael Jiménez, de los libros de flauta de pico de la editorial Barcanova

Rodney Waterman es flautista, profesor y compositor australiano (Melbourne). Conoció a Fred Morgan en 1976. Las actuaciones de Fred como flautista en Melbourne a finales de los 70 le inspiraron para continuar seriamente sus estudios de flauta. En 1997-98 Rodney trabajó dos días a la semana en el taller de Fred en Daylesford, probando el sonido y haciendo el rodaje de las nuevas flautas. Para más información sobre Rodney, pueden visitar su página web: http://home.mira.net/~benwater

Paul Loeb van Zuilenburg. Nacido en 1926 en Amsterdam Holanda. Graduado en 1946 en el *Kennermer Lyceum* en Bloemendaal, Holanda, empezó su carrera de arquitectura en el *Hogeschool* de Delft, pero en 1948 se cambió a la música e ingresó en el Conservatorio de Amsterdam. Allí estudio con Jan Odé, con piano como instrumento principal. Obtuvo el Diploma en 1952. Después de un año de estudios en la *Ecole Normale de Musique* en París, emigró a Sudáfrica en 1954.
En 1960 se convirtió en profesor del Conservatorio de Pretoria y entre 1962 y1969 fue director adjunto. En 1970 se doctoró en la Universidad de Wiwatersrand con una tesis que contenía un análisis pedagógico y formal del «Mikrokosmos» de Bela Bartok. En Sudáfrica comenzó a interesarse por la flauta dulce, y fue uno de los primeros músicos en obtener una licenciatura del *Trinity College London* de profesor de flauta dulce. Esto le empujó a establecer unos estudios a tiempo completo de flauta en el Conservatorio, siendo el responsable de diseñar el currículo, que fue el utilizado para los exámenes libres de la Universidad de Sudáfrica hasta el nivel de licenciado. Ha actuado durante 25 años como tribunal de los exámenes prácticos para el Certificado de todos los instrumentos. Desde 1970 formó parte del profesorado del Conservatorio de Stellenbosch. Aparte de sus actividades como «especialista de flauta dulce», Van Zuilenburg estuvo también muy activo en el campo de las bandas; fundó la Banda de Conciertos de la Universidad de Stellenbosch en 1976 y fue su director hasta 1986. Ha escrito numerosas obras para banda y conjuntos de metales. Es bien conocido como compositor de obras menores para flauta dulce y para banda. Algunas de sus canciones son muy conocidas en Sudáfrica. Su serie de música pedagógica para flauta: *12 Memos*, *12 Notas*, *36 Logos* y *Musica Variata* está en los programas de examen de la Universidad de Suáfrica, así como sus *12 Mottos* para trompeta o flauta dulce y piano. Van Zuilenburg es miembro de la *Southern African Music Rights Organisation* (SAMRO).



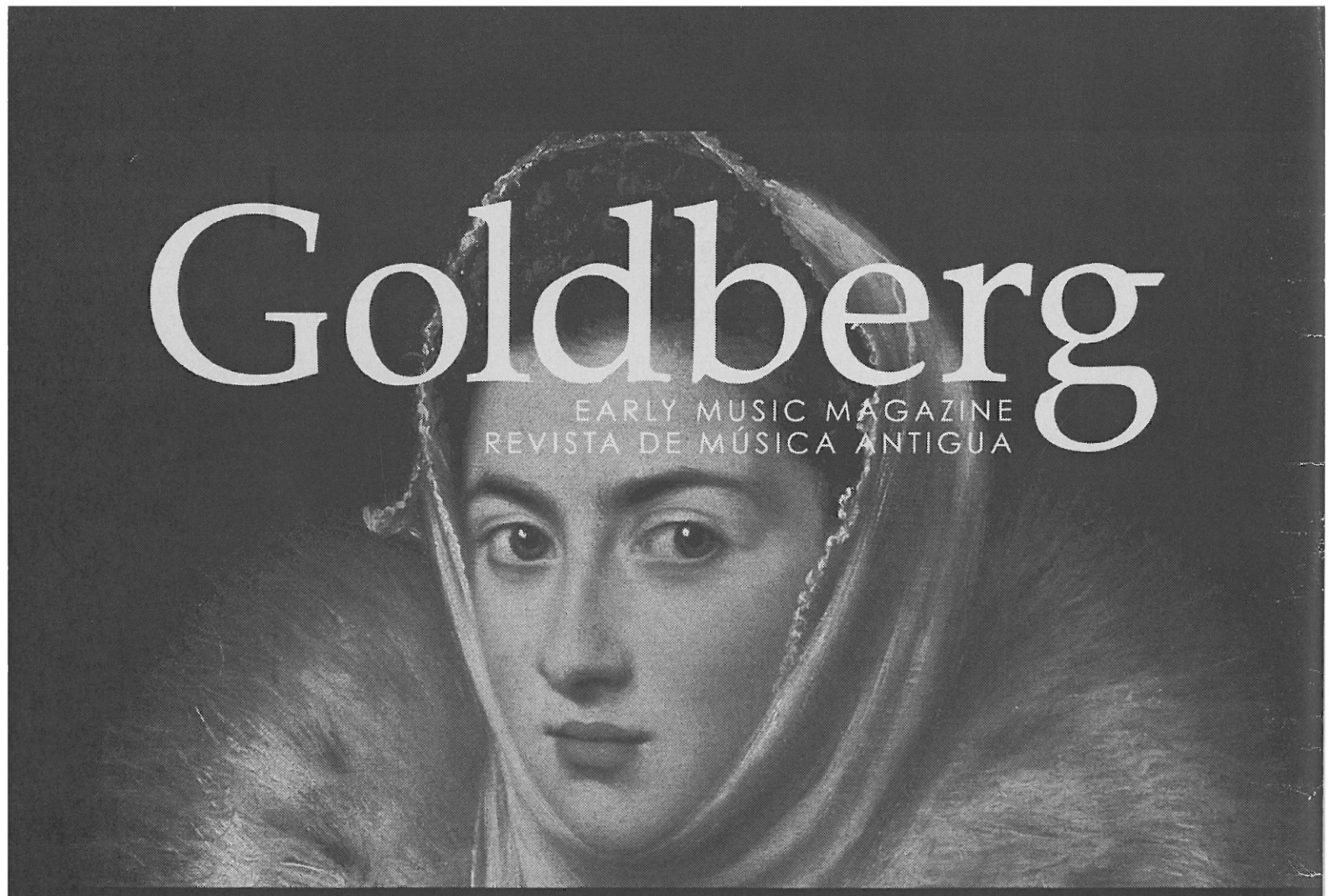
San Anselmo, 1 28018 Madrid
Tel/Fax: 91 380 07 62
http://www.ars-antiqva.com

Especialistas
en Música Antigua

Facsímiles,
Ediciones Modernas, Cuerdas,
Discos, Instrumentos Usados,
Accesorios ...

Constructores
de Instrumentos

Vihuelas, Guitarras Barrocas
Laudes, Teorbas, ...



"Goldberg es, con mucho, la revista más espléndida del campo en expansión de la música antigua."

THE WASHINGTON POST

Suscríbete

■ **POR CORREO:** rellena esta orden de suscripción, recorta o fotocópiala, y envíala a una de las direcciones siguientes:

España: Avda. de Bayona, 40
31011 Pamplona

Estados Unidos: 41-42 50th St. Apt#5A
Woodside, NY 11377

■ **POR FAX:** fotocopia la orden de suscripción y envíala por fax al nº: **[+34] 948 196276**

■ **POR INTERNET:** visita nuestro web **(www.goldberg-magazine.com)** y rellena el boletín de suscripción que encontrarás allí.

■ **4 NÚMEROS: España**: 3.200 ptas. **Europa**: 27,50 euros.
América: US$35 (superficie) y US$95 (avión).
Asia y otros países: US$35 (superficie) y US$120 (avión).

■ **8 NÚMEROS: España**: 6.000 ptas. **Europa**: 53,30 euros.
América: US$65 (superficie) y US$150 (avión).
Asia y otros países: US$65 (superficie) y US$220 (avión)

Deseo suscribirme a Goldberg por ☐ un año (4 nºs) o ☐ dos años (8 nºs)
desde el número ☐. ☐ Edición Español/Inglés ☐ Edición Francés/Inglés
cuyo importe abonaré: ☐ Con cargo a mi cuenta corriente nº [20 dígitos]:

☐ VISA ☐ Mastercard ☐ Talón nominativo ☐ Giro postal

Número _____ Fecha de caducidad _____

Nombre _____ Dirección _____

_____

Ciudad _____ Código Postal _____ País _____

Teléfono _____ E-mail _____

Firma

REVISTA DE FLAUTA DE PICO

(la revista española de flauta dulce)

nº 15, I/2000

pág. SUMARIO

3 Entrevista con: PEDRO BONET

ARTÍCULOS:

8 JORDI BALLESTER, *La flauta dulce en la antigua Corona de Aragón a finales del S. XIV: nuevas aportaciones*

13 MARÍA MARTÍNEZ AYERZA, *Las sonatas para flauta de pico y bajo continuo de G.F. Haendel (I)*

23 PAUL LEENHOUTS, «A noble noyse of Musicke». *La majestad de la música instrumental inglesa 1540-1620*

29 NOTICIAS:
Cursos / Partituras / Conciertos / Discos

34 RESEÑAS Y CRÍTICAS:
Discos / Revistas

38 VARIOS:
Encontradas flautas de hueso en China en una excavación del neolítico
Noticia biográfica de los autores de este número

REVISTA DE FLAUTA DE PICO
nº 15, I/2000

Dirección y redacción:
Bárbara Sela Andrés y Guillermo Peñalver Sarazin

Colaboran también en este número: Francisco Rosado, Manolo Castelano, Guillermo Pérez Lovillo y Arnau Rodon Sadurní

Diseño de portada: José Ángel Sánchez, Osuna, 1995

La dirección de la revista no se hace responsable de las opiniones vertidas por los firmantes

Pedidos y suscripciones a nombre de: Bárbara Sela Andrés, Apdo. de Correos 10029, E-41002 Sevilla, España.
Fax: 34-(9)5-4225114.
E-mail: barsean@arrakis.es y gpenalver@zoom.es
http://www.arrakis.es/~barsean

PRECIOS

Sevilla (sin envío postal)
1 número= 400 ptas.
3 números= 1200 ptas.

España
1 número= 500 ptas.
3 números= 1500 ptas.

Europa
1 número= 600 ptas.
3 números= 1800 ptas.

Resto del mundo
1 número= 700 ptas. (por superficie)
1 número= 1000 ptas. (por avión)
3 números= 2100 ptas. (por superficie)
3 números= 3000 ptas. (por avión)

Ingresar (y enviar resguardo a la revista) a nombre de Bárbara Sela Andrés en la cc. nº 3000037241 de la Caja de Madrid (código de cuenta: 2038.9843.54.3000037241) o enviar un giro postal al mismo nombre y a la dirección antes citada.

Depósito legal: SE-707-96
ISSN: 1136-4475

Añadidos al Directorio de Flautistas Españoles

Arcos Rosell, Jordi; c/ Sant Blai, 4, 5º 3ª. Manresa. 08240 Barcelona; areyes12@pie.xtec.es

Benito Arenas, José Antonio; c/ Orense, 27, 6º. 28020 Madrid; 91-2108100/91-3641461; 91-2108011

Cabañas Alamán, Fernando J.; Apdo. de Correos 50. 16080 Cuenca; Profesor Universidad de Castilla-La Mancha, Director del Conservatorio de Cuenca

Carabias María, Antonio; c/ Ochoa Ondátegui, 14, 1º. 40001 Segovia; 921-433097

Doiz, José Daniel; c/ Jardines de Lisboa, 4, 6ºB. 50003 Zaragoza

Fernández Goya, Pablo; c/ Londres, 18, 8ºE. Torrejón de Ardoz. 28850 Madrid; 91-6756470; 100018085@alumnos.uc3m.es; Estudiante magisterio musical (U.A.M.)

Fernández Martínez, Gabriel; c/ Vázquez López, 21, 3ºA. 21001 Huelva; cmartinezre@nexo.es

Giménez García, Rosa; c/ Monasterio de Irache, 26, 1ºF. 31022 Pamplona. Navarra; Estudiante (Cons. Pamplona)

González Palomino, Rafael; c/ Isaac Albéniz, 11, 3º dcha. 03013 Alicante

Granado Rubio, Julian Ángel; Rd. San Francisco, 8, esc. 10002 Cáceres

Guardia, Virginia de la; c/ Carlos III, 81, 2n 4ª. 08028 Barcelona; 93-3308787, 2007246, 3046100; redvir@hotmail.com; A.

Lehmann, Erika; Avda. de la Loma. Torrelodones. 28250 Madrid; 91-8599167; 91-8599888

Lorenzo, Leopoldo; c/ El Caño, 22. Las Rozas. 28230 Madrid; 91-6370350

Martí, Ramón; c/ Tarbes, 1, 4ºB. 22005 Huesca

Pereira, Alicia; Nelson 3304 C.P. 11700. Montevideo. URUGUAY; avillamonte@yahoo.com

Planas Purrà, Josep; c/ Canigó, 11, 1º 1ª. Vic. 08500 Barcelona; acosta12@pie.xtec.es

Rodríguez Ramírez, Juan; c/ Ocaña 93, 3ºA, esc.dcha.. 28047 Madrid; 609904830; vindicare@infomail.lacaixa.es; Estudiante (Cons. El Escorial); Título de Profesor Superior de Clarinete

Sánchez Márquez, Javier; c/ Palomares, 18, 2ºC. 28021 Madrid; 83886156@es.ibm.com

Sánchez Sánchez, Iñaki; c/ Jacinto Verdaguer, 19, 6º C Esc. A. 28019 Madrid; Estudiante (Cons. Prof. Madrid-Baleares)

Viñolas, Teresa; c/ Valencia, 235 1º 2ª. 08007 Barcelona; parmet@pie.xtec.es

Entrevista con...

PEDRO BONET

Francisco Rosado (izquierda) entrevistando a Pedro Bonet. [Foto: Marta Rijo]

Esta entrevista fue realizada por Francisco Rosado al término del concierto del grupo 'La Folía' en la Iglesia Matriz de Olhão, el día 29 de mayo de 1999. Tanto este concierto, muy aplaudido por el público presente, como el que el grupo ofreció el día anterior en la Iglesia Matriz de Portimão, se integraron en el XXIII Festival Internacional de Música do Algarve y comenzaron a las 21,30 h.

Los programas de los dos conciertos incidieron sobre *Mùsica en tiempos de Velásquez* e incluyeron piezas de Correa d'Arauxo, Botelero, Frescobaldi, Castello, Selma y Salaverde, van Eyck, Froberger y Andrea Falconiero. La formación del grupo 'La Folía' para la ejecución de este programa fue la siguiente: *Pedro Bonet*, dirección y flauta dulce; *Belén Castaño*, flauta dulce; *Fernando Sánchez*, bajón; *Alberto Molina*, clave; *Adrián Rodríguez*, violoncello.

Pedro Bonet. Miembro fundador y director del Grupo de Música Barroca 'La Folía' estudió flauta de pico con R. Escalas, se tituló con Premio de Honor en el Real Conservatorio de Madrid en 1978, y posteriormente cursó, durante cuatro años, estudios de perfeccionamiento con K. Boeke y W. van Hauwe en el Conservatorio de Amsterdam (Holanda), siendo becario de Ia Fundación Juan March y del Ministerio de Asuntos Exteriores.

Como intérprete ha desarrollado una intensa labor en la difusión del repertorio barroco con instrumentos originales, realizando diversas grabaciones y conciertos en España y en el extranjero, actuando como solista con orquesta, a dúo y trío con bajo continuo, y en diversas formaciones de cámara con el Grupo de Música Barroca 'La Folía'.

Ha sido profesor de flauta de pico en los conservatorios de El Escorial y Salamanca, y en la actualidad es catedrático de flauta de pico del Conservatorio Profesional de Madrid, siendo también invitado a impartir clases en diversos cursos de música antigua.

Fco. Rosado.- Con el grupo "La Folía" ¿habías dado conciertos anteriormente en Portugal?, ¿dónde?

Pedro Bonet.- Toqué en Oporto, varios conciertos, y también en Vila do Conde, donde fui durante varios años profesor de flauta de pico en los cursos de perfeccionamiento musical.

R.- ¿Qué afinaciones usáis normalmente en el grupo para música del siglo XVII?

B.- Bueno, hasta ahora ha sido poco frecuente que hayamos hecho programas exclusivamente con música del siglo XVII, como es el caso del

que hemos tocado esta noche en torno a Velázquez. En esta ocasión hemos usado el diapasón de 440. Quizás se podría usar con más propiedad aún el diapasón de 460, aunque hay que decir que nuestra elección es debida a los modelos de flauta que hemos empleado, que han sido principalmente Ganassi, como las sopranos y las contraltos en Sol y Fa, pero también otros modelos menos históricos, como la tenor y el bajo que hemos utilizado. En nuestra actividad habitual es muy frecuente hacer programas en los que haya música tanto del XVIII como del XVII, y a veces del XVI, claro; en este caso tendemos más a usar de forma general el diapasón de 415, en el que se construyen los mejores instrumentos del XVIII como las contraltos y las flautas de voz –la tenor en re barroca–; entonces tenemos que tocar también Ganassi a 415...

R.- En las dos piezas de Dario Castello de la primera parte del programa noté que cambiásteis de tipo de instrumento: una la tocásteis con un determinado tipo de instrumentos renacentistas, y en la otra presentásteis ya instrumentos del barroco tardío.

B.- Sí, pero... como te decía no fue por motivo, digamos... voluntario, sino porque hoy por hoy no disponíamos de dos tenores a 440 de modelo más histórico.

R.- Es por cuestión práctica...

B.- Por una cuestión práctica, sí, sí, y digamos que todo es relativo, ¿no? También depende de la tesitura: un modelo de flauta te da una idea muy determinada, pero por otra parte las flautas de bisel – como vosotros las llamáis en Portugal –, tienen una estructura muy sencilla, y es perfectamente posible reproducir una sonoridad casi equivalente con un instrumento diferente, sobre todo en esas tesituras graves, donde hay otro tipo de problemas o de adaptaciones que hay que hacer a la hora de tocar este repertorio..., por ejemplo en cuanto a la articulación. Yo pienso que es más fácil reproducir en las tesituras graves algo más antiguo con una flauta moderna que en las tesituras agudas. Por otra parte te diré que he llegado a grabar con una soprano Ganassi imitando a una soprano barroca, y funciona.

las flautas tienen una estructura muy sencilla, y es perfectamente posible reproducir una sonoridad casi equivalente con un instrumento diferente, sobre todo en tesituras graves

R.- ¿Quién ha fabricado las flautas que habéis utilizado hoy en el concierto?

B.- Hablemos de las que son más propias del repertorio: las flautas Ganassi son todas de Yoav Ran, constructor israelita que lleva muchos años construyendo este modelo; a mi gusto es uno de los mejores y creo que es reconocido como tal, independientemente al hecho de que somos buenos amigos desde hace unos veinte años.

R.- Además de las flautas Ganassi, ¿qué tipo de flautas habéis utilizado durante el concierto?

B.- Hemos usado dos tenores de modelo mucho más tardío, como pudiste observar. Una de ellas era una tenor Ariel de ébano y la otra era una tenor Moeck Rottenburgh de palosanto; y también está el bajo con el que toqué la batalla de Van Eyck, de la marca Zen-On, que es el instrumento menos histórico ya que incluso tiene llaves que no son originales. Esta batalla representa en nuestro programa un poco lo que fue en el siglo XVII una época de mucho conflicto a nivel europeo, ¿eh?, por lo que determinados historiadores lo han llamado 'el siglo de hierro', debido a la gran cantidad de guerras que hubo. Precisamente, ya que estamos hablando aquí en nuestra península ibérica, fueron los conflictos bélicos que tenía España en toda Europa los que provocaron la restauración portuguesa, harto el pueblo portugués de estar obligado a participar en las guerras españolas de la época del último de los felipes de Portugal. Por eso he metido la batalla de Van Eyck en este programa, y me gusta tocarla en la flauta bajo porque me parece que la tesitura del instrumento le da un cierto impacto que no tendría en una flauta más aguda.

R.- ¿Cómo es la acústica de esta iglesia?

B.- Para nosotros, para escucharnos, la acústica

no estaba mal, quizá era un poco difusa. Ayer tocamos en otra iglesia en Portimão y la acústica era excepcional para ser una iglesia. Hay algunas iglesias que tienen muy buena sonoridad y otras muchas, quizá la mayoría, que tienen una cierta sonoridad general pero en las que se pierde un poco el detalle.

R.- ¿En qué tratadistas os habéis basado para la ornamentación de las piezas del siglo XVII que habéis tocado?

B.- Bueno, yo creo que en ese terreno... por una parte te diré que llevo mucho tiempo tocando siglo XVII y siglo XVIII, dando conciertos, desde la primera etapa, no dejan de ser veintitantos años ¿no?, entonces ya llega un momento en que la asimilación... Yo diría que en el tema del siglo XVII, como en toda la música por otra parte, no se puede ser dogmático. Hay tratados, hay cosas que aportan mucho, pero precisamente en el XVII..., mientras que la primera música instrumental del XVI está muy reglamentada a nivel de tratados, a principios del XVII, bueno, pues hay por ejemplo los textos de Caccini, muy importantes y que nos dan una orientación. Luego también se aprende mucho de la propia música. Muchas veces estás tocando una pieza, a lo mejor leyéndola, si no la habías leído antes, o tocándola de nuevo, y se te ocurre una ornamentación y a lo mejor cuatro o cinco compases más tarde te aparece la misma fórmula escrita por el autor, lo cual no deja de ser una confirmación de que ibas encaminado; no cabe duda de que la intuición es fundamental.

R.- Además de las piezas que habéis tocado aquí basadas en el bajo ibérico la folía, ¿habéis tocado otras piezas basadas en este bajo?

B.- Sí, sin duda. Tanto las folías de la primera etapa, que se difundieron desde España a Italia, como luego las folías conocidas como *folies d'Espagne*, que eran en realidad una elaboración italiana a partir del modelo primitivo ibérico, entre las que es muy conocido el desarrollo que hizo Corelli; luego en Inglaterra se llamó *Faronel's Ground* porque había un músico llamado Farinelli, que no era el castrato evidentemente, que llevó este tipo de bajo y de variación a Inglaterra, y también está Marin Marais en Francia... La folía es una música muy bonita por la sencillez del bajo recurrente que se repite y también porque pervive un poco un espíritu de la música anterior, del XVI y del XVII, a pesar de que fue muy desarrollada en el XVIII.

R.- ¿Sueles buscar, en la música del siglo XVII, piezas que requieran expresamente la flauta junto con otros instrumentos, como por ejemplo, Riccio?

B.- Esa es una pregunta interesante. Efectivamente hay una serie de piezas que mencionan la flauta, pero luego, además, en la iconografía podemos ver que hay muchísimas flautas. De todas maneras me parece interesante este tema, más si hablamos de que esta entrevista que tan amablemente me haces aquí, al lado de Faro, es para la REVISTA DE FLAUTA DE PICO, pues observo a menudo en nuestra profesión un cierto complejo que no entiendo muy bien. Lo observo dentro de la profesión y también fuera de ella. En este sentido hay una persona a la que sin haber tratado nunca estoy agradecido, y es William Christie. Porque yo he ido a escuchar el Atys de Lully cuando se hizo en Madrid y me he encontrado a todos mis compañeros franceses de la clase de flauta de pico de Amsterdam, de cuando estudié allí con Kees Boeke y Walter van Hauwe, tocando flautas: tenores, sopranos, contraltos... Y bueno, William Christie yo pienso que es un investigador de mucha calidad. De acuerdo que es cierto que en Francia en cierta época, precisamente a partir de mil setecientos y pico es cuando la flauta travesera barroca empieza a tomar la delantera como instrumento solista; pero la flauta de pico tiene muchísimo repertorio, fue muy usada, fue la flauta hasta final del siglo XVII y siguió teniendo un repertorio excelente y com-

Muchas veces estás tocando una pieza y se te ocurre una ornamentación, y a lo mejor cuatro o cinco compases más tarde te aparece la misma fórmula escrita por el autor, lo cual no deja de ser una confirmación de que ibas encaminado; no cabe duda de que la intuición es fundamental

pleto desde el punto de vista técnico y desde el punto de vista musical hasta muy tarde. Entonces, decía lo de William Christie porque a mí me llamó la atención; dije: "hombre, alguien al menos que quiere contratar a flautistas", porque es que aquí en España, resulta que, como en el resto de Europa, los flautistas de pico hemos sido casi siempre los primeros que nos animamos a hacer música antigua, que empezamos con ello, y sin embargo parece que después nos quieren dejar de lado. Con lo bonita que es la sonoridad de nuestro instrumento, por ejemplo junto a la voz o a las cuerdas... y además considero que se trata en cierta forma de un "desagradecimiento histórico", por todo lo que el movimiento de la música antigua le debe a la flauta de pico. Muchas veces la gente dice: "no la flauta no"... entonces, hay cursos de música... y no hay flauta, cuando hay muchísimo que hacer con la flauta musicalmente. Por otra parte, tenemos muchísimo repertorio, somos uno de los instrumentos que más repertorio tiene: el original, y luego, perfectamente válido también desde un punto de vista histórico, otro mucho más amplio. Aparte de que evidentemente en la música de lo que se trata..., hay un estilo, hay una forma, hay toda una serie de cuestiones..., es de hacer las cosas de una forma consecuente. En ese sentido no me considero nada dogmático.

> Ciertamente tenemos un repertorio muy amplio y podemos utilizar la historia no para proclamar una verdad, a la que nos podemos acercar quizás de una forma poética pero que nunca podremos confirmar, sino para lograr una mejor comunicación, un mejor rendimiento de la música que hay disponible

R.- Habéis utilizado varias veces en el concierto el trémolo en la música del siglo XVII. Me ha parecido haberos visto utilizar el trémolo con articulación.

B.- También. Sí, sí... Ahí volvemos al tema de la ornamentación, que como todo en una charla así un poco rápida quedó incompleto antes cuando me preguntaste sobre los tratados. Yo creo que en la ornamentación del siglo XVII hay por una parte el tipo de ornamentación articulada, es decir disminución, pero esas disminuciones en Castello por ejemplo, en parte en Frescobaldi, y en muchos de los autores están ya escritas. En Selma y Salaverde también, aunque Selma trabaja sobre un pulso en mi opinión bastante igual, más igual que Frescobaldi, es más conservador, y utiliza proporciones dentro de una estética sin embargo barroca, llegando hasta la semifusa, o sea que más disminución que eso no se puede hacer. Digamos que por un lado está la ornamentación articulada, que tiene su raíz en las glosas de los tratados de la música instrumental del siglo anterior, y por otro está la ornamentación que yo llamaría de tipo vocal. Ahí es donde entra la intuición, y no sólo la intuición sino también las referencias que contiene, por ejemplo, el libro de Caccini, y en general el análisis de la situación musical y del gran proceso de emulación que hubo entre instrumentistas y cantantes, precisamente conforme iba avanzando el siglo XVI y la música instrumental iba cobrando independencia. Ganassi, que en su tratado nos da muchísimas indicaciones para conocer el arte instrumental, claro que muy anterior ya que es de 1535, nos da por una parte la voz como ideal y por otra nos da una serie de disminuciones que nunca la voz podría hacer, aunque luego en el terreno operístico el cantante se fue emulando hasta hacer las mayores barbaridades, con un resultado a veces de lo más antinatural. Bueno, contestando a tu pregunta del trémolo, yo te diría que ese tipo de efectos yo los englobo más bien en este segundo tipo de ornamentación más de estilo vocal.

R.- Hablando del trémolo, habéis usado sistemáticamente la articulación en lugar de...

B.- No, no. Hemos usado de todo y no te creas que hemos abusado para nada de la articulación, porque por ejemplo, en la Sonata Seconda de Castello está escrito el trémolo y precisamente ahí lo que suelo hacer en la interpretación es llevar el efecto a un terreno un poquito más... bueno, dentro de nuestro instrumento. Además te

voy a decir una cosa: el trémolo lo considero un efecto de tipo vocal, ¿eh?, y estos ornamentos yo creo que tienen que ser ejecutados más ligados dentro del discurso. Hablando de Castello y de las flautas, Castello era nada menos que director de *instrumenti di fiatto* en Venecia, es decir que era director de instrumentos de viento, con lo cual ahí tenemos una explicación de la elección de las flautas y del bajón para interpretar sus sonatas. Sin duda eso no quita que el violín es un instrumento fundamental en toda la historia de la música y particularmente en Italia en esa época, pero los vientos también lo son, y de verdad creo que habría que quitarse la idea de que los propios flautistas digamos que no sabemos qué tocar, o que es aburrido, o que no podemos tocar determinada música. Aprovecho que estamos hablando de este tema, de la flauta, de nuestra profesión... para decir que creo que hay mucho que hacer en la mentalidad. Históricamente, la flauta de pico se puede utilizar muchísimo, y es un instrumento con muchísimas posibilidades, incluso yo diría que posibilidades demasiado vastas; no demasiado, porque eso es positivo... pero muchas veces obliga a elegir qué estilo queremos conocer a fondo. Y luego, dentro de ese estilo sí puede ocurrir que haya una cierta monotonía, pero eso ocurre igual si voy a escuchar un concierto de cuartetos de Bartok, y los cuartetos de Bartok son maravillosos y fantásticos, y yo disfruto muchísimo con ellos. Sí creo que una de las cosas que debemos hacer es conocer toda la música, y a veces esa es la dificultad que puede tener el flautista de pico y preguntarse: ¿cómo hago yo para aprender todo lo que quiero aprender?; pues aparte de la música contemporánea que es una parcela importante y muy completa de la que disponemos, sí hay históricamente un gran vacío en el repertorio. Entonces quizás el flautista puede sentir la necesidad de tocar algún otro instrumento o de tener otras actividades paralelas para aprender toda una serie de cosas... aprender y asimilar de verdad musicalmente toda una serie de cosas que no tiene con su instrumento. Pero luego en el terreno propio de su especialidad debe ser consciente de que abarca más siglos que un violinista moderno o que una flauta travesera, que estará tocando, por ejemplo, una serie de piezas, Fauré, la *Berceuse*, y luego, Ibert y Jolivet y, bueno, hablamos de franceses porque hay mucha tradición francesa en ese instrumento, pero en cualquier caso un repertorio menos extenso. Ciertamente tenemos un repertorio muy amplio y podemos utilizar la historia no para proclamar una verdad, a la que nos podemos acercar quizás de una forma poética pero que nunca podremos confirmar, sino para lograr una mejor comunicación, un mejor rendimiento de la música que hay disponible. Porque afortunadamente esa verdad no existe o por lo menos no está conservada en ningún lado, de manera que la especulación es precisamente lo que le da emoción al trabajo. En el fondo toda música se parece a sí misma, y todo intérprete también se parece a sí mismo; cada cual tiene un cheque en blanco para hacer lo que le parezca y allá cada uno con su honradez, capacidad, posibilidades... eso es la música: el compositor por una parte y luego la necesidad de expresión del intérprete, y la relación que se establece entre compositor e intérprete, las condiciones que pueda poner ese intérprete para tocar y, por supuesto, la opinión finalmente del público: de la crítica, del público entendido y del público en general. Así es como funciona.

R.- ¿Cómo escoges el repertorio?, y ¿cómo son los ensayos?, ¿ensayáis regularmente?

B.- Bueno, el repertorio depende mucho de los programas que se hagan. En este caso, como sabes, lo que hemos tocado esta noche es un programa que se llama Música instrumental del tiempo de Velázquez y es un proyecto que yo he cuidado mucho, precisamente en la línea de lo que venía hablando, intentando que la música sea un vehículo de comunicación. Otra cosa que te puedo decir es que en mi opinión es un error ver la música como un fenómeno aislado; la música es un arte más hermético que otros quizás por el hecho de ser abstracto y por el hecho de estar cifrado y tener toda una técnica, pero no deja de ser un arte que participa de toda la estética de una época. Entonces, este programa Velázquez está centrado en un repertorio, si te fijas, que abarca... ni siquiera cincuenta años, porque abarca la vida de Velázquez y está hecho por una parte en torno a su biografía, seguida muy de cerca. Porque Arauxo, por ejemplo, era organista en el Salvador en Sevilla justo en la época en que Velázquez se estaba formando en el taller de Francisco Pacheco (hay que decir que Sevilla en esa época

era una ciudad inmensamente grande, una de las más grandes de Europa, tenía ciento cincuenta mil habitantes, y aún hoy en día Sevilla tiene el casco urbano histórico más grande que se haya conservado). O también Henry Buttler, conocido como "Botelero" en España, que llegó con Carlos I de Gales que tenía previsto casarse con la hermana de Felipe IV, a quien Velázquez retrató aunque ese retrato se perdió, y que quiso llevarse al pintor consigo; o Frescobaldi, con quien no coincidió en Roma pero que publicó tres años antes de llegar allí Velázquez sus canzonas. Entonces se trata en este caso de un programa muy específico cuyo interés para mí ha sido, por una parte este aspecto biográfico, pero por otra también el comparar la música con la propia evolución de Velázquez, teniendo en cuenta además que es uno de los pintores... quizás el pintor más universal que hay, y que ocupa un lugar fundamental en la historia de la pintura y que además tiene una personalidad muy interesante, un poco misteriosa... Total, que en este caso como ejemplo de programa es muy específico, y pone en relación muchas cosas. Se tiende hoy en día cada vez más a este tipo de programa. Está bien, porque de hecho así los músicos trabajamos más nuestros temas. Otras veces he hecho recitales más misceláneos en base a una formación determinada: he trabajado bastante con voz, una o dos flautas y continuo, también con flauta, oboe y continuo, y entonces ahí, bueno, se da una visión más panorámica del repertorio para esa formación... Pero lo cierto es que los programas específicos son cada día más necesarios porque son los que más contratos consiguen; quizás en una época esto me parecía excesivo, sobre todo lo que se refiere a aniversarios y conmemoraciones, pero, bueno, entiendo que también tiene su atractivo, y además, no sé en Portugal, pero en España está cambiando bastante el panorama musical, hay cada vez más salas, más afición. Pasando a otro tema, – y quizá sea todo esto un poco largo para una entrevista, porque como publiquéis todo en la REVISTA DE FLAUTA DE PICO puede resultar algo ilegible, con ideas seguramente, ya que hablando aquí en un café, salen ideas, pero... –, desde luego, en España, la dificultad que hay, hoy por hoy, es que el músico tiene que ocuparse él personalmente y totalmente de buscar todos los contratos; o sea, somos músicos pero somos *managers*, y los *managers*... De cuando en cuando contacta alguno conmigo, me pide documentación, y yo... se la doy, pero ya pienso que no va a ocurrir nada, y efectivamente no ocurre nada. Es impresionante, no sé, o los buenos *managers* que somos los músicos si es que logramos tocar, eso sí a base de esfuerzo y de dedicarle tiempo, o lo malos *managers* que son ellos, o qué es lo que hacen y si es mentira que son *managers* y entonces a qué se dedican.

en España, la dificultad que hay, hoy por hoy, es que el músico tiene que ocuparse él personalmente y totalmente de buscar todos los contratos; o sea, somos músicos pero somos managers

R.- Ya habéis grabado un CD. ¿Está prevista la preparación de algún otro próximamente?

B.- Sí, sí. Ahora mismo tengo bastantes proyectos discográficos; el primero que se va a realizar es precisamente este programa de Velázquez, que se va a grabar dentro de dos semanas o de un mes y medio, y posteriormente también otros. Aunque he grabado, bueno, un par de discos compactos y he realizado otras grabaciones, ahora es el momento en el que considero que estoy más preparado. Porque en esto de la música, aunque se lleve mucho tiempo tocando, para... no sé..., hacerlo a tu gusto verdaderamente... La música en arte es quizás de lo más preciso que hay, ¿no? Hombre, la vista también, el ojo a la hora de calibrar un cuadro es muy preciso, pero el oído es capaz de distinguir los más mínimos detalles, y ahora pienso que es buen momento para mí así que espero, de aquí a dos años quizás, sacar una serie de discos.

R.- Okay. Buenos conciertos y gracias.

B.- Muchas gracias igualmente.

Entrevista, Francisco Rosado, Olhão, 29 de mayo de 1999; Foto: Marta Rijo; Transcripción: Guillermo Peñalver; Redacción y adaptación: Pedro Bonet.

LA FLAUTA DULCE EN LA ANTIGUA CORONA DE ARAGÓN A FINALES DEL SIGLO XIV: NUEVAS APORTACIONES

Jordi Ballester

La REVISTA DE FLAUTA DE PICO publicó –en sus números 6, 7 y 8– un interesante artículo en tres partes del profesor Anthony Rowland-Jones que bajo el título "La flauta de pico en el arte catalán" mostraba, de forma rigurosamente documentada y con numerosas ilustraciones, la presencia de la flauta dulce en Cataluña desde finales de la Edad Media hasta principios del siglo XVIII.

Mi intención, en las páginas siguientes, es completar las tesis del profesor Rowland-Jones con una serie de representaciones y documentos del siglo XIV relacionados con Aragón, Cataluña y Valencia, que pueden ser de interés para los lectores de la REVISTA DE FLAUTA DE PICO.

Entre los años 1986 y 1993 dediqué buena parte de mi tiempo a la búsqueda y catalogación sistemática de pinturas catalano-aragonesas sobre tabla, fechadas en los siglos XIV y XV, que se conservan hoy en museos, archivos o colecciones particulares. Un primer fruto de esa recopilación fue publicado en 1990 en la *Revista de Musicología*: se trataba de un catálogo con 141 retablos marianos con ángeles músicos entre los que se contaban 18 representaciones de flauta dulce[1]; ya el profesor Rowland-Jones citaba este catálogo en la segunda parte de su artículo, afirmando que "este nivel de incidencia (la proporción de 18 representaciones sobre las 141 conservadas) aunque pequeño, no puede hacerse paralelo con el de ninguna otra región de ningún país durante el período en cuestión"[2]. Pues bien, este "nivel de incidencia" prácticamente se mantiene en el catálogo final, todavía inédito, que forma parte de mi tesis doctoral leída en 1995[3]. Este *catálogo* recoge todo tipo de temas iconográficos (relacionados de una forma u otra con la música) y lo integran un total de 315 pinturas, 27 de las cuales incluyen representaciones de flauta dulce (a las que hay que añadir 4 representaciones de flauta doble y otras 7 del conjunto de flautilla y tamboril).

Figura 1: Pere Serra (doc. ca. 1357-1409), *La Virgen con el niño y ángeles*, tabla central de un *Retablo dedicado a la Virgen*. Finales del siglo XIV. Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona).

Tal como observó Anthony Rowland-Jones, la mayoría de estas representaciones góticas de flauta dulce –entendiendo como flauta dulce la flauta de canal de más de seis agujeros– datan del siglo XV[4]. Para el profesor Rowland-Jones, únicamente dos pinturas son anteriores a esa centuria y pueden fecharse a finales del siglo XIV: se trata de dos tablas barcelonesas con la *Virgen y el Niño* procedentes del taller de los hermanos Serra (figs. 1 y 2), que se encuentran actualmente en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (en Barcelona) y en el Centre de Restauració de Béns Mobles del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya (en Sant Cugat del Vallès). Las flautas dulces que aparecen en ambas represen-

taciones fueron detalladamente descritas en el artículo de Rowland-Jones, que claramente las identificó como flautas de ocho agujeros (a los que hay que añadir el doble agujero alternativo para el dedo meñique izquierdo o derecho). El origen barcelonés de estas dos tempranas representaciones, el carácter cosmopolita de la ciudad condal a finales del siglo XIV –sobre todo por sus contactos con Francia–, y la intensa actividad musical de la corte catalano-aragonesa –especialmente durante el reinado de Juan I (1387-96)–, conducían al profesor Rowland-Jones a afirmar que flauta dulce "divulgó su sonido característico por primera vez en la corte real de Aragón en Barcelona", y que "poco después (desde principios del siglo XV) se estableció sólidamente en el Reino de Aragón"[5].

Figura 2: Pere Serra (doc. ca. 1357-1409), *La Virgen con el niño y ángeles*, tabla central del *Retablo de Todos los Santos*. Finales del siglo XIV. Centre de Restauració de Béns Mobles del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya (Sant Cugat del Vallès).

En mi opinión, sin embargo, existen indicios suficientes como para creer que el primer desarrollo y la difusión de la flauta dulce por los distintos territorios de la Corona de Aragón tuvo lugar a lo largo del último cuarto del siglo XIV, y por tanto fue paralelo y no posterior a la época en que se conoció el instrumento en Barcelona. El primero y más relevante de estos indicios es la existencia de una tercera representación de flauta dulce fechable con toda probabilidad a finales del siglo XIV (y en consecuencia contemporánea a las pinturas del taller de los hermanos Serra) que procede de la iglesia de Longares –población aragonesa situada unos pocos kuilómetros al sur de Zaragoza–; se trata de un retablo conocido como la *Virgen del Lirio*, que actualmente pertenece a los fondos del Museu Nacional d'Art de Catalunya, y que representa a la Virgen con el Niño rodeada de seis ángeles (cuatro de los cuales tocan instrumentos musicales: arpa, flauta dulce, salterio y guitarra) (fig. 3). Desafortunadamente tenemos pocos datos del anónimo autor del retablo, a quien algunos historiadores del arte se refieren como Maestro de Longares, pero su estilo claramente italianizante recuerda mucho las pinturas del taller de los hermanos Serra, por lo que quizá se pudiera establecer algún tipo de contacto entre su autor o autores y el taller barcelonés[6]; sea como fuere, y atendiendo al objetivo del presente artículo, lo que sin duda podemos constatar es que antes de finalizar el siglo XIV encontramos representada muy cerca de Zaragoza la flauta dulce. Es cierto que el Maestro de Longares no es demasiado preciso a la hora de mostrarnos los detalles de la flauta, pero tanto la "ventana" situada debajo de la embocadura (que identifica el instrumento como una flauta de canal de soplo directo), como la posición de las muñecas colocadas hacia abajo (muy parecida a la posición que adoptan los ángeles músicos de los retablos de los hermanos Serra), parecen indicar con un estrecho margen de duda que se trata efectivamente de una flauta dulce.

El segundo dato que me induce a pensar en la temprana difusión de la flauta dulce por la Corona de Aragón se desprende de una de las observaciones del profesor Rowland-Jones con la que estoy completamente de acuerdo: la corte catalano-aragonesa fue el eje principal en torno al cual se desarrolló la presencia de la flauta dulce en nuestro país. Sin duda la actividad musical de la corte durante el reinado de los tres últimos monarcas de la dinastía de la Casa de Barcelona –Pedro *el Ceremonioso* (1336-87), Juan I (1387-96) y Martín I *el Humano* (1396-1410)– situó la Corona de Aragón en el ojo del huracán de la

vanguardia musical a finales del *Ars nova*. Dicha actividad musical la encontramos magníficamente reflejada en el Archivo de la Corona de Aragón, uno de los fondos documentales mejor conservados de Europa que recoge con detalle el día a día de una corte bajomedieval, reseñando –a través de las cartas de los monarcas y los certificados de pago– las idas y venidas de muchos de los principales compositores, cantores e instrumentistas de la época, así como los instrumentos musicales que estos utilizaban[7]. Pues bien, es también gracias a estos documentos que podemos afirmar que los monarcas catalano-aragoneses viajaban con mucha frecuencia a lo largo y a lo ancho de sus reinos, realizando largas estancias en diversas ciudades de la confederación, ya fueran sus capitales –Barcelona, Zaragoza o Valencia–, ya fueran otras poblaciones como Figueres, Girona, Huesca, Monzón, Perpiñán, Sant Cugat del Vallès, Sant Feliu del Llobregat, Vic o Vilafranca del Penedés, los nombres de las cuales nos resultan sin duda todavía hoy muy familiares. No cabe duda de que en tales desplazamientos y estancias los reyes se hacían acompañar por buena parte de la corte, incluyendo por supuesto a sus músicos –y así lo atestiguan los propios documentos del Archivo de la Corona de Aragón–, por lo cual no nos debería sorprender en absoluto la presencia de la flauta dulce (si la entendemos como un instrumento difundido a través de su uso en la corte) en un retablo como el del Maestro de Longares, localizado en pleno corazón de la región aragonesa ya a finales del siglo XIV.

Finalmente, el tercer dato que en mi opinión merece ser considerado se encuentra de nuevo en los documentos del Archivo de la Corona de Aragón. Tal como he señalado anteriormente, en el mencionado archivo abundan las referencias a los instrumentos que tocaban los músicos empleados por la corte, desde arpas, laúdes, violas, salterios y rabeles, hasta trompetas, chirimías y cornamusas; sin embargo es curioso constatar la escasa presencia de la flauta entre los instrumentos citados. Significativamente existe al menos un documento donde se hace mención explícita a la flauta: se trata de una carta del Infante Don Juan –futuro rey Juan I– dirigida al camarlengo Pere d'Artés, en la cual le encarga que realice las diligencias oportunas para que un luthier valenciano llamado Ponç le construya una arpa siguiendo los consejos de Matheu –su enviado especial–; al final de esa misma carta, el Infante le pide al camarlengo que le envíe –presumiblemente desde Valencia– unos laúdes y unas flautas.

El documento es el siguiente:

"Lo primogenit
Certificam vos que Matheu, tragitador nostre, ve de licencia nostra a la ciutat de Valencia, e com ell s'entena fort be en fer arpes, volem e us manam que digats a Ponç qui fa los lahuts, que ab consell e acort del dit Matheu nos faça una arpa doble, e provehits que sien tots dies ensemps sus aço entro que la dita arpa sie acabada, e bestrets hi vos ço que mester faça, e fets liurar al dit Matheu que la'ns aport, e trametet nos los lahuts e les **flahutes** al pus breu que porets. Dada en Saragoça sots nostre segell secret a XXIII dies de juliol de l'any MCCCLXXVIII. Primogenitus.
Fuit directa Petro d'Artes militi camarlengo"[8]

[El primogénito
Os certificamos que Matheu, enviado nuestro, viene a la ciudad de Valencia con licencia nuestra, y que como es un entendido en arpas, queremos y os mandamos que digáis a Ponç el constructor de laúdes, que siguiendo los consejos y con la ayuda del susodicho Matheu nos haga una arpa doble, y procurad que estén juntos hasta que dicha arpa esté acabada, y facilitadles lo que necesiten, y entregadla al susodicho Matheu para que nos la traiga, y enviadnos los laúdes y las flautas tan pronto como os sea posible. Escrita en Zaragoza bajo nuestro sello secreto el 23 de julio del año 1378. El Primogénito.
Fuit directa Petro d'Artes militi camarlengo.]

No sabemos a que tipo de "flahutes" se refería el Infante en su carta, pero creo que no es arriesgado aventurarse a pensar que se debía tratar de flautas dulces, ya que son estas las que aparecen en las fuentes iconográficas que hemos visto, y por tanto las que debían tener en mente los pintores vinculados a la corte como los hermanos Serra; además, la afición (quizá deberíamos decir pasión) del Infante Juan por la música –ampliamente demostrada por diversos estudios musicológicos e históricos– apunta claramente a que el futuro rey deseaba tener instrumentos acordes con las nuevas tendencias musicales próximas a la moda francesa de vanguardia (y este es sin duda el caso, como ya afirmó Howard Mayer Brown en 1995, de las flautas dulces)[9]. Aún más, la carta parece vincular las flautas con los laúdes, un conjunto de música "suave" o "baja" que sin duda seria muy adecuado para interpretar las baladas, los *virelais* y los *rondeaux* tan populares en las cortes de estética francesa contemporáneas. Atendiendo a estas consideraciones, y asumiendo por tanto que se trataba efectivamente de flautas dulces, entonces es enormemente relevante la fecha de 1378: pocos años antes de la fecha en que hipotéticamente fueron pintados los retablos conservados y perfectamente acorde con la teoría de que fue durante el último cuarto del siglo XIV cuando la flauta dulce hizo su aparición en la Corona de Aragón. Pero todavía son más interesantes las ciudades mencionadas en la carta:

el Infante pide que le envíen las flautas estando él en Zaragoza (y parece dar a entender que quiere que se las manden allí), y además se las pide al camarlengo Pere d'Artés quién, a juzgar por la petición de Don Juan, debía encontrarse en Valencia cuando recibió la carta. Pudiera ser incluso que, como en el caso de los laúdes y de las arpas, el Infante pretendiera que las flautas fueran construidas por algún luthier valenciano –extremo que sin embargo no puede afirmarse con seguridad a través del contenido de la carta–.

En cualquier caso, lo que parece claramente demostrado es que ya a finales del siglo XIV, y gracias a la corte, la flauta era conocida y circulaba no solo por Barcelona, sino también por Zaragoza y Valencia, abarcando así los distintos territorios de la Corona de Aragón. ❑

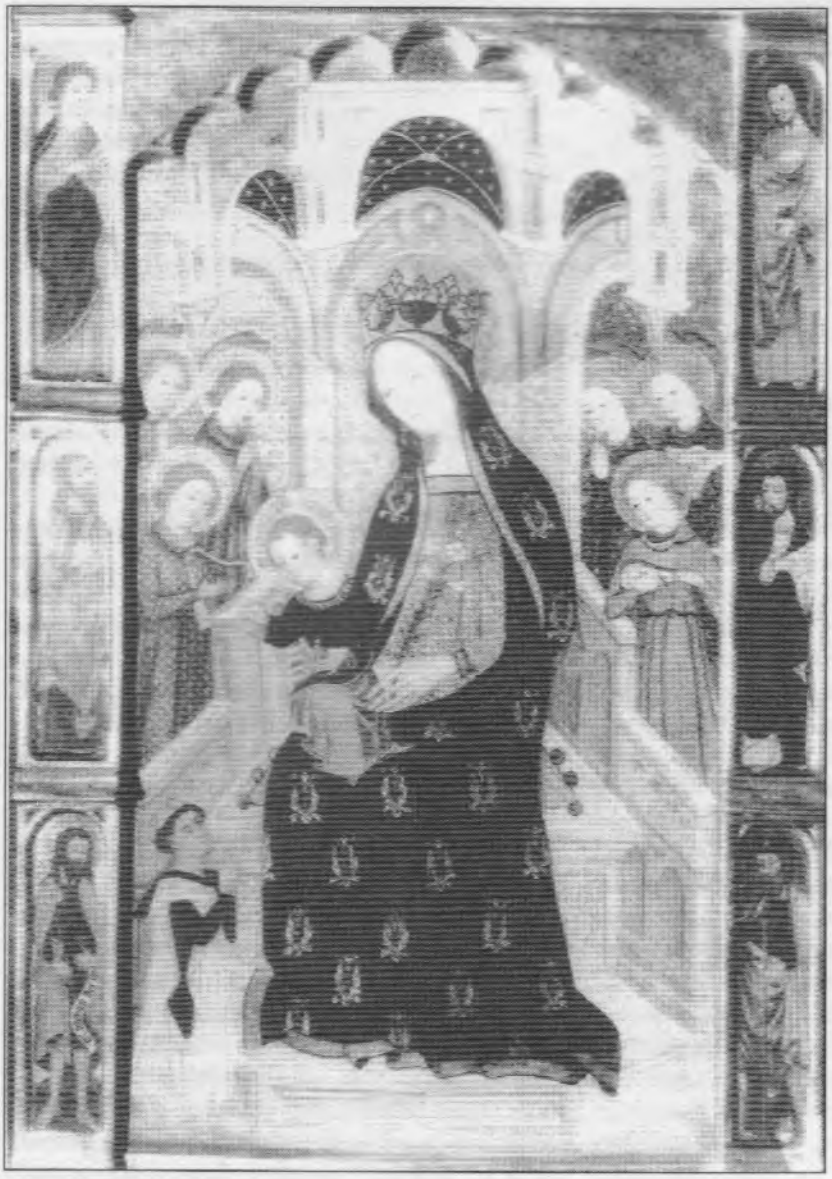


Figura 3: Maestro de Longares (?), *Virgen del Lirio*. Finales del siglo XIV. Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona).

NOTAS

[1] "Retablos marianos tardo-medievales con ángeles músicos procedentes del antiguo Reino de Aragón. Catálogo" *Revista de Musicología* XIII/1 (1990), pp. 123-201.

[2] Anthony Rowland-Jones, "La flauta de pico en el arte catalán", *Revista de Flauta de Pico* nº 7, p. 13.

[3] Jordi Ballester, *Iconografia musical a la Corona d'Aragó (1350-1500): els cordòfons representats en la pintura sobre taula. Catàleg iconogràfic i estudi organologic* (Tesis Doctoral; Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 1995).

[4] De las 27 pinturas referidas, un total de 16 fueron ya mostradas o simplemente citadas por A. Rowland-Jones en su artículo sobre "La flauta de pico en el arte catalán".

[5] Anthony Rowland-Jones, "La flauta de pico en el arte catalán" (1ª parte), *Revista de Flauta de Pico* nº 6, pp. 18 y 20.

[6] Ya el historiador del arte Chandler R. Post, *A History of Spanish Painting* (Cambridge: Harvard University Press, 1930/R. 1970), vol. II, p. 302-303, llamó la atención sobre la similitud de estilo entre la pintura de Longares y las de los hermanos Serra, aunque para Post el artista de Longares "demuestra tener únicamente una habilidad más bien regular"; Post hace hincapié en el hecho de que el mayor de los hermanos Serra, Jaume, trabajó en Zaragoza ya en 1361, cuando el canónigo Fray Martín de Alpartil le encargó un frontal para el convento del Santo Sepulcro, por lo que no seria extraño que su estilo influyera sobre algún pintor local. También Josep Gudiol Ricart, *Ars Hispaniae* IX "Pintura Gótica" (Madrid: Plus Ultra, 1955), p. 162, señala el influjo de los hermanos Serra en el retablo de Longares.

[7] Los documentos del Archivo de la Corona de Aragón correspondientes a este período histórico fueron expuestos y estudiados por Maricarmen Gómez, *La música en la Casa Real Catalano-aragonesa (1336-1442)* (Barcelona: Antoni Bosch Editor, 1979).

[8] Archivo de la Corona de Aragón, reg. 1745, fol. 138v; documento catalogado por M.C. Gómez, ob. cit., con el número 171.

[9] Howard Mayer Brown, *The Cambridge Companion to the Recorder* (Ed. John Thomson; Cambridge: Cambridge University Press, 1995), p. 5.

LAS SONATAS PARA FLAUTA DE PICO Y BAJO CONTINUO DE G.F. HAENDEL (I)

María Martínez Ayerza, Sevilla, enero 2000

I. Introducción.

II. Ediciones y aspectos musicales de las sonatas.

Sonatas 'Fitzwilliam':

- Sonata en sol Mayor
- Sonata en si bemol Mayor
- Sonata en re menor

Sonatas del Opus I:

- Sonata en sol menor
- Sonata en la menor
- Sonata en do Mayor
- Sonata en fa Mayor

III. Instrumentación de las sonatas

IV. Ediciones de las sonatas para flauta de pico de G.F. Haendel. Clasificación por obras.

V. Ediciones de las sonatas para flauta de pico de G.F. Haendel. Clasificación por editorial.

VI. Grabaciones de las sonatas para flauta de pico de G.F. Haendel. Clasificación por obra.

VII. Grabaciones de las sonatas para flauta de pico de G.F. Haendel. Clasificación por flautista.

INTRODUCCIÓN

Las sonatas para flauta de pico de G.F. Haendel, y en especial las cuatro pertenecientes a la colección llamada *Opus I*, se han convertido en unas de las piezas más clásicas dentro de la interpretación con este instrumento a partir de comienzos del siglo XX, lo que no resulta extraño teniendo en cuenta su calidad, con la ventaja añadida de no exigir una elevada habilidad técnica para ser interpretadas.

Las sonatas muestran la influencia de Corelli y del estilo italiano, pero son mucho más libres de lo habitual en éste en cuanto a la forma. El número de movimientos oscila entre tres y siete, incluyendo diversas danzas que recuerdan a la suite (alemanda, gavota, giga, minueto, siciliana, *courante* y *bourrée*). Algunos tiempos tienen reminiscencias de la música vocal mientras que otros están escritos en un lenguaje puramente instrumental, como las fugas. Todo esto, unido a los distintos caracteres predominantes en cada sonata y las cambiantes relaciones entre el bajo y la flauta (diálogos, acompañamiento, contrapunto, melodías paralelas, etc.), hace que cada sonata sea realmente diferente del resto, aportando variedad al grupo.

Figura 1. Sello falsificado de la edición de *Roger*.

Para poder comenzar a analizar aspectos más concretos, como la datación o las distintas ediciones de las sonatas, es necesario conocer algunos datos de la biografía de Haendel: nacido en Halle en 1685, su formación musical comenzó en Alemania pero a los veintiún años se trasladó a Italia, donde permaneció cuatro, formándose con Corelli y entablando relación con otros compositores como Alessandro y Domenico Scarlatti o Alessandro Marcello. Durante este período asimiló el estilo italiano (sobre todo en lo referente a la melodía), que más tarde aparecería en sus óperas y oratorios. A partir de 1711 vivió en Inglaterra, donde se dedicó primordialmente a la composición de óperas (que representaba con la compañía que él mismo creó) y, a partir de 1737 aproximadamente, a la de oratorios, hasta su muerte en 1759.

Este artículo procede de un trabajo escolar de la asignatura de Flauta de Pico del Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo" de Sevilla.

EDICIONES, ASPECTOS MUSICALES E INTERPRETACIÓN DE LAS SONATAS

Tenemos la certeza de que Haendel compuso seis sonatas para flauta de pico (en las tonalidades de do Mayor, la menor, fa Mayor y sol menor, conocidas como 'Sonatas Opus I', y en las de re menor y si bemol Mayor, conocidas como 'Sonatas Fitzwilliam'), aunque existe una séptima, en sol Mayor, que se incluiría en el segundo grupo y cuya instrumentación, que no está indicada en la partitura, ofrece cierta polémica de la que se hablará después.

Actualmente, tras muchas discusiones e intercambios de opinión por parte de diferentes críticos y musicólogos, especialmente interesantes en el caso de Terence Best[1] y David Lasocki[2], la mayoría de ellos acepta como fecha probable de composición de las sonatas (salvo de la 'Fitzwilliam' en sol Mayor, que sin duda es anterior) el período comprendido entre 1724/26, basándose en el tipo de papel, la grafía de los manuscritos y la relación temática entre estas obras y otras escritas en fechas cercanas.

Tomando este dato como acertado, las seis sonatas fueron compuestas en un momento de madurez musical de Haendel, y concretamente en un instante en que se hallaba en Londres, luchando por sacar adelante su compañía operística con títulos como *Giulio Cesare* (1724), *Tamerlano* (1724), *Scipione* (1726) o *Alessandro* (1726), las dos últimas de las cuales contienen temas o incluso la música de movimientos completos de algunas sonatas para flauta.

Cabe preguntarse por qué Haendel compuso seis sonatas para flauta de pico en un período de tiempo relativamente corto (dos años). Los motivos podrían ser las clases de continuo que Haendel impartió durante esos años al hijo de uno de sus copistas y a la Princesa Ana de Inglaterra: quizás las sonatas servían para la práctica de estos alumnos. O tal vez las compuso para tocarlas con alguno de los oboístas de su orquesta, que solían ofrecer audiciones de música de cámara en el intermedio de las óperas o en conciertos de cámara en pequeñas salas, a veces con el mismo Haendel al clave. Una tercera posibilidad es que el destinatario de las sonatas fuera algún flautista amigo suyo, como el italiano Francesco Barsanti, que se encontraba en Londres en esa época.

En cierto modo, la fecha de composición de las sonatas marca un punto en el que Haendel, que hasta entonces había utilizado bastante la flauta de pico en las cantatas y óperas, comienza a sustituirla cada vez más por el *traverso*, que antes contaba con un número de intervenciones menor. Aun así, esta prueba del declive de la flauta dulce ocurre en una fecha tardía si se compara, por ejemplo, con Francia, donde la travesera ya había desbancado casi por completo a la de pico en los primeros años del siglo XVIII.

Las sonatas nos han llegado fundamentalmente a través de tres tipos de fuentes: los manuscritos del propio Haendel, los de sus copistas –destinados a ser el modelo de las ediciones impresas– y estas ediciones, entre las que dos (que contienen además otras sonatas para *traverso*, violín y oboe) son las más importantes:

- *Sonates pour un Traversière / un Violon ou Hautbois / con Basso Continuo / Composées par G.F.Handel / a Amsterdam / Chez Jeanne Roger*, publicada entre 1726/32, pero que realmente no fue editada por Roger, sino por John Walsh en Londres, falsificando la portada y el sello (figura 1) de la editorial para evitarse problemas con Haendel, puesto que había obtenido la música sin su autorización. Al parecer esto era relativamente frecuente con Walsh. Por ejemplo, determinadas obras de Finger o Pepusch fueron publicadas sin el nombre del autor; Walsh alegaba que había conocido la autoría después de ser editadas, pero en realidad el problema era que no estaba autorizado por los músicos para publicar las piezas. Escogió precisamente a Roger para la falsificación de esta colección de sonatas de Haendel porque tiempo atrás, al comienzo de la actividad editorial de Walsh (hacia 1695), estando el padre de Jeanne, Estienne Roger, al frente del negocio, había ejercido una importante competencia en contra de Walsh en Londres.

Según cita Lasocki[3], la imitación de la tipografía y la distribución del texto en la portada del Opus I son bastante cercanas a una auténtica edición de los Roger, pero el número de catálogo *real* 534 de estos editores se corresponde con el segundo volumen del Opus 9 de Vivaldi, lo cual es una prueba más de la falsedad de esta edición. El hecho de no haber conseguido las obras de acuerdo con Haendel explica la ausencia de

algunos movimientos (por ejemplo, en la *Sonata en do Mayor*, donde no aparece el cuarto) y la relativa frecuencia de errores con respecto a los manuscritos de Haendel.

- *Solos / for a German Flute, a Hoboy or Violin / with a Thorough Bass / for the Harpsicord* [sic] *or Bass Violin / Compos'd by Mr. Handel / Printed and Sold by Iohn Walsh [...]*, de 1732 y que lleva la curiosa anotación de ser "más correcta que la edición anterior" [*this is more corect* (sic) *than former edition*], refiriéndose, lógicamente, a la de *Roger*. Tomando como modelo la colección de Walsh, la colección se editó también fuera de Inglaterra, por ejemplo en Francia (gracias a los editores Le Clerc y Guersault).

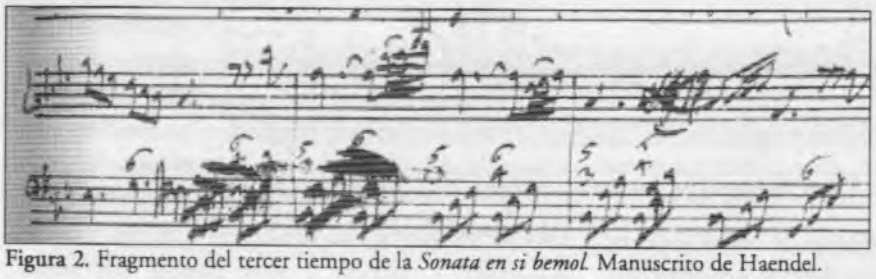


Figura 2. Fragmento del tercer tiempo de la *Sonata en si bemol.* Manuscrito de Haendel.

Estas dos ediciones, la de *Roger* y la de Walsh, idénticas en contenido, son las que se conocen como Opus I, aunque no aparezca esta denominación en el título original. La razón se encuentra en unos anuncios publicitarios de Walsh, que pretendía *vender* esta colección de sonatas como obras de juventud de Haendel, que ya era muy conocido en Inglaterra.

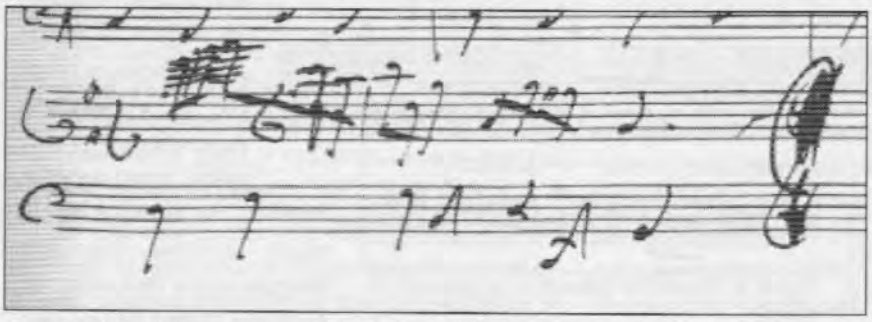


Figura 3. Dos últimos compases del *allegro* final de la *Sonata en sol Mayor.* Manuscrito de Haendel.

Tan sólo algunas de las sonatas, precisamente las incluidas en el Opus I, fueron publicadas en vida de Haendel, de modo que dos de ellas las conocemos exclusivamente por sus manuscritos originales, conservados en ambos casos en el Fitzwilliam Museum de Cambridge: se trata de la *Sonata en si bemol Mayor* (Manuscrito 260, pp. 13-15) y la *Sonata en sol Mayor* (Manuscrito 261 pp. 61-64). En ambas falta el título y no se indica el instrumento al que están dedicadas.

La escritura de Haendel en la *Sonata en si bemol Mayor* muestra que nos encontramos ante un borrador (hay algunas rectificaciones y la grafía no es totalmente clara, existiendo tachaduras, como se aprecia en la figura 2) aunque realizado con bastante detalle (puesto que, por ejemplo, faltan pocas cifras del bajo).

Por el contrario, la *Sonata en sol Mayor* parece haber sido escrita de manera muy rápida, tanto que en toda la sonata tan sólo dos acordes aparecen cifrados (ambos en el *adagio* central) y hay muchas manchas, rectificaciones, la escritura está torcida, a veces las notas pueden incluso llegar a confundirse (figura 3). No se conocen otros borradores de Haendel del período 1724/26 donde aparezca una grafía tan descuidada, lo cual es un argumento más para pensar que fue compuesta anteriormente, quizás cuando Haendel aún estaba en Italia (entre 1707 y 1710).

Las primeras ediciones de ambas sonatas aparecieron ya en el siglo XX: la *Sonata en si bemol Mayor* la publicó Thurston Dart en 1948 (Schott), como *Fitzwilliam Sonata I*. No publicó la *Sonata en sol Mayor* por pensar que estaba escrita para violín. El primero en editarla fue Klaus Hoffmann en 1974 (Hänssler-Verlag), en el tercer lugar de su serie de *Sonatas Fitzwilliam*. Hoffmann fue el primero en considerar esta sonata como dedicada a la flauta de pico, entrando así en la discusión acerca de la instrumentación de esta obra. La diversidad de opiniones resulta más comprensible examinando las características musicales de la sonata y comparándolas con las del resto.

Sonata en sol Mayor 'Fitzwilliam' (Ausente en el HG[4], HHA[5] IV/18, HWV[6] 358)

Aparece estructurada en tres movimientos, de los que ninguno posee indicación de *tempo* o carácter en el manuscrito original.

El primer tiempo puede relacionarse con las alemandas de las *partitas* de Bach por el tipo de escritura de la voz superior: una serie prácticamente ininterrumpida de semicorcheas que durante la mayor parte del tiempo despliegan acordes o realizan progresiones, predominando el virtuosismo. El bajo actúa casi exclusivamente como soporte armónico, puesto que no hay diálogo ninguno con el solista ni desarrollo temático.

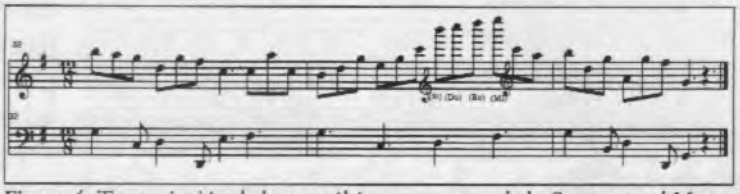


Figura 4. Transcripción de los tres últimos compases de la *Sonata en sol Mayor.*

El segundo movimiento es un *adagio* que actúa como puente entre los dos tiempos rápidos y contrasta con ellos por su carácter dramático, casi como un pequeño recitativo. La tensión aumenta progresivamente gracias al tono menor, los amplios intervalos del solista (por ejemplo, de 5ª aumentada o 7ª mayor), y las modulaciones cromáticas del continuo. Los últimos compases, a modo de *arioso*, piden una ornamentación más rica que el comienzo.

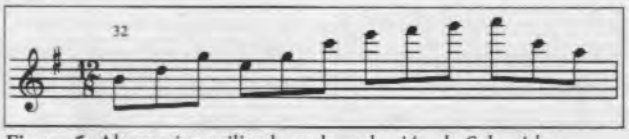


Figura 5. Alternativa utilizada en la grabación de Schneider.

El tercer tiempo es una giga en 12/8 donde el virtuosismo retorna a la voz superior, aunque en este caso el interés musical es mayor que en el primer movimiento pues el bajo imita al solista, apareciendo alternativamente en uno y otro el motivo principal. Los dos últimos compases de esta giga resultan ser los más *polémicos* de la sonata: en el penúltimo, Haendel cambia de clave de sol en segunda a sol en primera y escribe las notas *si-do-re-mi* sobreagudas para el solista (ver figuras 3 –facsímil– y 4 –transcripción–). Podría tratarse de un error de escritura, aunque no hay modo de saberlo a ciencia cierta. Tal vez la verdadera intención de Haendel fuera escribir otra secuencia, por ejemplo *la-si-do-re* o *mi-fa#-sol-la*, y cometiera un fallo al cambiar de clave[7]. Existen varias grabaciones discográficas de la sonata, como las de Schneider y Reyne (para una referencia completa, ver la discografía incluida al final), que adoptan diferentes soluciones para el pasaje de los sobreagudos (figuras 5 y 6). La edición de Klaus Hoffmann incluye sugerencias de ornamentación en el segundo movimiento, y tres alternativas (dos de las cuales son similares a las de Schneider y Reyne, y una tercera sin notas sobreagudas, figura 7) para el penúltimo compás de la giga.

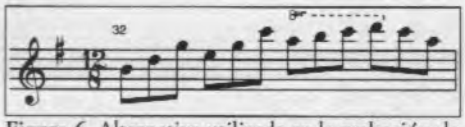


Figura 6. Alternativa utilizada en la grabación de Reyne.

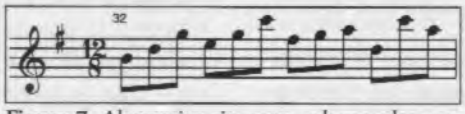


Figura 7. Alternativa sin notas sobreagudas propuesta por Hoffmann.

Ha habido tres teorías diferentes acerca de su instrumentación:

- Al realizar Mann[8] el catálogo de los manuscritos del Fitzwilliam Museum, la calificó como una composición "evidentemente para clave" [*evidently for harpsichord*], aunque esta idea es fácilmente descartable teniendo en cuenta la aparición de acordes cifrados en el segundo movimiento y la gama relativamente limitada de sonidos en la mano derecha (no hay ninguna pieza para clave de Haendel en que ésta no baje del sol_1, como sucede aquí).

- Los musicólogos tienden a adjudicársela al violín (y tal es el caso de Lasocki[9]), atendiendo a la imposibilidad de la flauta de tocar las notas sobreagudas del tercer movimiento y a las diferencias entre el lenguaje instrumental de esta sonata y el utilizado habitualmente por Haendel al escribir para flauta, no sólo en sonatas sino también en óperas o cantatas. Haendel solía, por ejemplo, utilizar los agudos en momentos de máxima tensión, mientras que en esta sonata el mi_2

aparece con relativa frecuencia, sobre todo en el primer tiempo. Además, el resto de las sonatas lleva armaduras con bemoles, en teoría más sencillas para los flautistas de pico que aquellas que contienen sostenidos, como esta. En estas medidas y otras similares (por ejemplo, la ausencia total de fa# y sol# graves en el conjunto de las sonatas, por ser difíciles de afinar en flautas con los agujeros inferiores simples, que eran las que primaban en aquel momento en Londres) se aprecia el conocimiento que Haendel tenía de la flauta y el cuidado que ponía en emplear un lenguaje que favoreciera las posibilidades de cada instrumento.

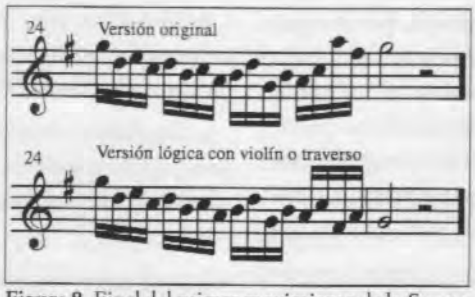


Figura 8. Final del primer movimiento de la *Sonata en sol Mayor*.

- La tercera opción, defendida sobre todo por intérpretes, como Hugo Reyne, es que realmente se trate de una sonata para flauta de pico. Este argumento es favorecido por la frecuente utilización en Italia, a comienzos del siglo XVIII, de flautas en sol (lo cual justificaría la tonalidad empleada y haría posible, aunque con dificultad, la ejecución de los sobreagudos del último movimiento). Además, la nota más grave que aparece en la sonata es precisamente el sol de la segunda línea, lo cual resultaría extraño en una composición para violín, que puede tocar en un registro más grave. En este sentido llama la atención el final del primer movimiento, donde un grupo de semicorcheas se eleva hacia el sol_2 cuando su progresión lógica[10] (si estuviéramos ante una composición para violín, *traverso* o clave) sería hacia el grave (figura 8): quizás porque el instrumento no podía disponer del fa# (flauta en sol) o era difícil tocarlo (flauta en fa con agujero simple). Otra razón para la elevada dificultad de la sonata es el gusto de los italianos por el virtuosismo (los largos pasajes de la alemanda o las dificultades de digitación y el uso frecuente de agudos poseen una complicación mucho menor que, por ejemplo, un concierto de Vivaldi).

Sonata en si bemol Mayor, 'Fitzwilliam' (Ausente en el HG, HHA IV/18, HWV 377)

Esta sonata guarda ciertos paralelismos con la *Sonata en sol Mayor* en cuanto a su estructura: el primer y último tiempo son danzas rápidas (en este caso *courante* y giga) y aparecen unidos por un breve movimiento lento.

El manuscrito del Fitzwilliam Museum no contiene, al igual que en el caso de la *Sonata en sol Mayor*, ninguna referencia al instrumento para el que está escrita, aunque en esta ocasión resulta obvio, y así lo admiten todos los estudios (los primeros, los de Dart[11]), que es para flauta de pico: no hay notas por encima del mi bemol agudo (y éste sólo aparece en dos ocasiones), ni problemas de respiración, y el lenguaje utilizado por Haendel responde a las características del resto de sonatas para flauta.

El primer movimiento es una *courante* que resulta ser una transposición casi literal (omitiendo la parte de viola) de la tercera parte de la obertura de *Scipione*. El movimiento continuado de corcheas típico de la *courante* aparece distribuido entre la flauta y el bajo, que van alternando pasajes de carácter más melódico y con valores largos y estas series de corcheas (figura 9).

El segundo movimiento es un *adagio* en sol menor, y curiosamente presenta ciertas similitudes con el *larghetto* de la sonata del Opus I escrita en esa tonalidad: en ambos el bajo se mueve constantemente con ritmo de corcheas, mientras la flauta tiene valores más largos, incluso el primer giro melódico del bajo es similar en ambos casos. En ninguno de ellos la música progresa hacia un punto culminante, sino que se mantiene la tensión y el bajo permanece estático, sin cambios bruscos, aunque lo constante de su ritmo proporciona cierta sensación de movimiento. Los dos terminan en semicadencia sobre la dominante. Todo esto podría suponer la identificación de la tonalidad de sol menor con un determinado tipo de afecto, quizás, como decía Mattheson (amigo de Haendel en su juventud), una "calma expectante".

Este *adagio*, y en general los movimientos lentos de las sonatas (salvo el tercer tiempo de la *Sonata en sol menor*) no requieren una

ornamentación demasiado elaborada, puesto que tienen un desarrollo musical mayor que muchos tiempos de este tipo de otras sonatas en el estilo italiano, que son sólo un soporte melódico a partir del cual surge la improvisación (o composición, menos frecuentemente) de la ornamentación, cuya finalidad era principalmente dar variedad a cada interpretación y posibilitar al intérprete adaptar la música a su propio estilo (sin olvidar el *lucimiento* que suponía la capacidad de improvisar unos adornos siempre distintos.) En el caso de las sonatas casi sucede lo contrario: los movimientos más sencillos son los *allegros*, y muchas veces aceptan un grado de ornamentación superior al habitual (incluso en forma de *double*)

La *Sonata en si bemol* termina con una giga (*allegro*) en la que de nuevo existe un intercambio rítmico entre la flauta y el bajo. Por supuesto, es el movimiento más enérgico, como prueban los amplios intervalos del tema principal de la flauta o sus células ascendentes muy breves, y las series finales de arpegios del bajo.

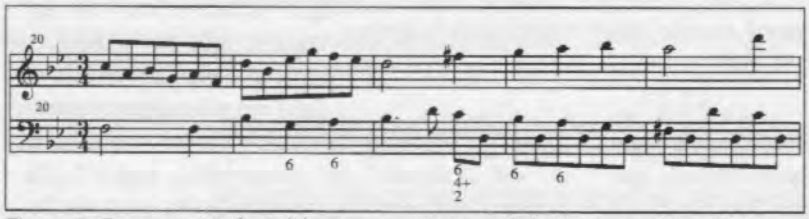


Figura 9. Compases 20 al 25 del primer movimiento de la *Sonata en si bemol Mayor*.

El resto de las sonatas fue publicado dentro de la colección Opus I, y se conservan en la versión manuscrita de Haendel y en las de sus copistas, además de en las ediciones de *Roger*, Walsh y las basadas en ellas.

Sonata en re menor, "Fitzwilliam" (Ausente de la HG, HHA IV/18, HWV 367)

La *Sonata en re menor* tiene una complicada historia editorial:

- En dos de los manuscritos de copistas aparece titulada como *Sonata a Flauto e Cembalo* y compuesta por siete movimientos (*largo, vivace, furioso, adagio, alla breve, andante* y *a tempo di minuet*), que coinciden con los que aparecen en el manuscrito 261 del Museo Fitzwilliam, escrito por el propio Haendel y que parece ser el borrador (con una grafía que prueba una escritura rápida y bastantes correcciones, ver figura 11) de una versión casi definitiva de la obra.

- En otro volumen del mismo Museo, el 263, existen borradores sueltos de los dos últimos movimientos (*andante* y *a tempo di minuet*). La grafía es mucho más clara en estos fragmentos (figura 10), que en el manuscrito 261, pero esta versión es anterior a la incluida en el borrador completo, como prueba el menor desarrollo musical, por ejemplo, del *andante*, en el manuscrito 263:

• El motivo inicial, melódico, dura un compás más en la versión más antigua (del man. 263) y hay un único giro melódico que aparece constantemente durante todo el movimiento (marcado como 'A' en la transcripción de la figura 10).

• En la versión posterior (del man. 261), el tema 'A' que aparecía en el primer borrador continúa presente, pero en este caso se alterna con otro (marcado como 'B' en la transcripción de la figura 11) para dar mayor variedad. El motivo del comienzo del movimiento tiene un compás menos de duración y un carácter más rítmico que el del manuscrito 263.

- En 1948 estos dos tiempos sueltos fueron publicados por Thurston Dart cambiando el orden (primero el *a tempo di minuet* y luego el *andante*) como una sonata independiente, que se completaba con otro minueto realmente escrito para clave. Cuando Dart publicó la *Sonata en re menor* la redujo a cinco movimientos, eliminando estos dos últimos, de modo que quedaba en realidad fragmentada en otras dos más pequeñas.

- En los manuscritos de copistas, hay algunas diferencias con respecto al manuscrito de Haendel en el *andante* (no sólo en la melodía, sino también en el cifrado, que es más completo), lo cual prueba que debió existir, al menos, otro manuscrito del autor que se ha perdido.

- En la edición de *Roger*, la sonata aparece transportada a si menor para *traverso*, con la ausencia de un movimiento (*andante*).

- En la edición de Walsh aparece la sonata completa, con sus siete movimientos, y transportada, como en la de *Roger*, a si menor.

Parece claro que en la versión definitiva de Haendel la sonata tiene siete movimientos, pues él mismo la copió así, y así la publicó Walsh, corrigiendo el error de la edición de *Roger*. Las posibles confusiones en cuanto al número real de movimientos de esta sonata aumentan con la edición de Dart, que la fragmenta en dos más pequeñas en lo que ha llegado a calificarse como un fraude por su parte, tras permitirse el acceso generalizado a los manuscritos a partir de los últimos años 70.

La sonata comienza con un *largo* en el que el bajo, con ritmo de corcheas, no solamente acompaña a la flauta, sino que dialoga con ella (ej. compases 6-7, figura 12), o incluso comparten una melodía intercambiando corcheas (compases 16 al 18, figura 13), recurso habitual en la música vocal, que influye en la parte de flauta de este y otros movimientos lentos.

El segundo tiempo, *vivace*, es en realidad una *hornpipe* cuyo motivo inicial es similar al de la *Música Acuática*, pero en este caso en tonalidad menor y realmente tomada de un aria para cuerda compuesto en fecha anterior a la sonata.

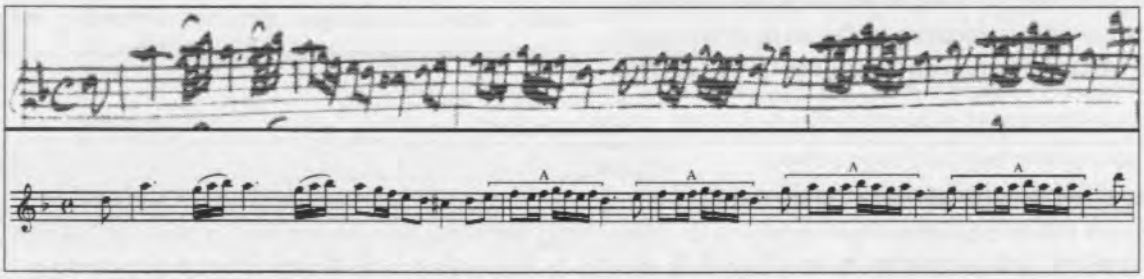


Figura 10. Versión del *andante* del manuscrito 263 (la más antigua y menos elaborada musicalmente) y transcripción de la parte de flauta.

El tercer movimiento tiene la indicación de *furioso* en el manuscrito del Fitzwilliam Museum. Es el único entre todas las sonatas que indica el carácter, siendo curiosamente un afecto que en principio no se identifica mucho con la flauta (a la que se relacionaba más frecuentemente con la melancolía, el amor y la muerte desde una perspectiva de resignación y serenidad, tópicos en los que estaba casi encasillada). La *furia* se libera a través de pasajes de semicorcheas que van pasando

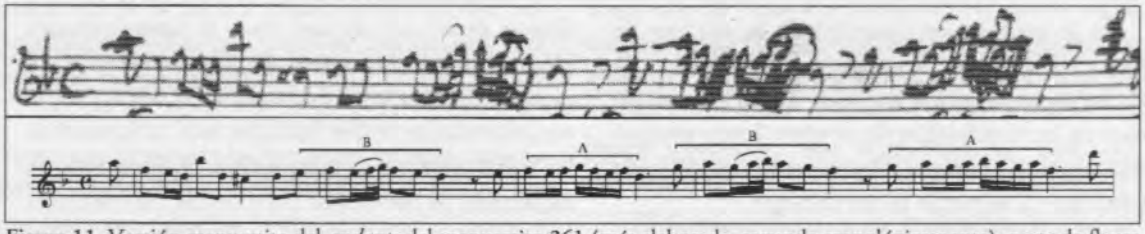


Figura 11. Versión manuscrita del *andante* del manuscrito 261 (más elaborada, segunda cronológicamente), parte de flauta según aparece en los manuscritos de copistas (que contienen la versión realmente definitiva).

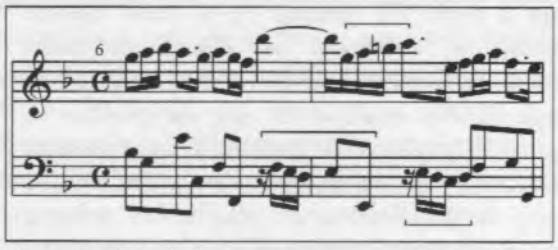


Figura 12. *Largo* de la *Sonata en re menor*, compases 6-7.

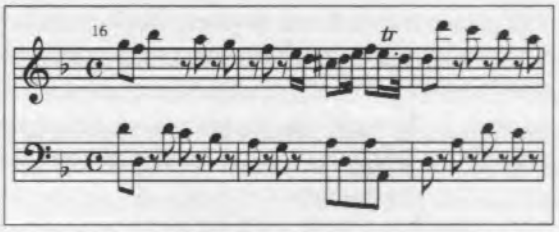


Figura 13. *Largo* de la *Sonata en re menor*, compases 16-18.

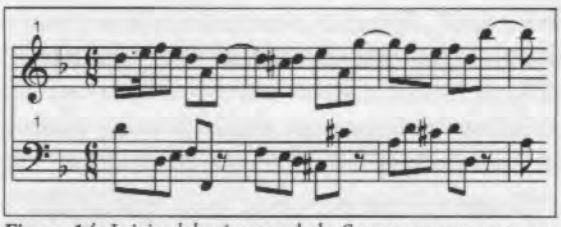


Figura 14. Inicio del minueto de la *Sonata en re menor* con su ritmo característico.

del bajo a la flauta y viceversa, haciéndose más frecuente el intercambio conforme se acerca el final del movimiento. Para aumentar la inestabilidad, muchas de las cadencias se dan en la tercera parte del compás y en la primera hay con frecuencia acordes en primera inversión o de séptima. A continuación y como contraste, un *adagio*, una vez más, melancólico, y una fuga *alla breve* cuyo sujeto, de tres compases de duración, expone la flauta y después, a la cuarta inferior, el bajo. Esta fuga fue publicada más tarde en una colección de música para clave.

La sonata se completa con dos movimientos breves: el *andante* y un *minueto* que está caracterizado por sus síncopas entre compases en la flauta y el silencio al final de compás en el bajo, para crear un juego rítmico evitando la coincidencia de acentuación (figura 14).

Las cuatro sonatas restantes (en sol menor, la menor, do Mayor y fa Mayor) se incluyeron en la edición Opus I con la indicación a pie de página de *Flauto Solo* (frente a al de *Traversa Solo*), a pesar de que en el título de la colección, tanto en el caso de la edición de *Roger* como la de Walsh, la flauta de pico no es mencionada en absoluto, sólo el *traverso*, el violín y el oboe, que eran instrumentos más de moda. De las cuatro conservamos también, en el British Museum de Londres, los manuscritos de Haendel, que son copias en limpio (todo el bajo está cifrado, y la grafía es cuidada y homogénea.), y los de sus copistas. En general, las diferencias entre las distintas fuentes son poco importantes, aunque la de *Roger* tiene errores bastante graves, entre ellos la omisión de la gavota de la *Sonata en do Mayor* y ciertos fallos tipográficos (alteración de valores, etc).

Sonata en sol menor, Op. I, Nº2 (HHA IV/3, HWV 360)

Es la primera en aparecer en la edición de Walsh. Al igual que las escritas en la menor y fa Mayor, sigue la forma habitual de las sonatas *da chiesa* en la distribución de tempos (lento-rápido-lento-rápido), aunque ligeramente modificada puesto que el segundo es un andante.

Esta sonata se corresponde perfectamente con el afecto con que se identifica su tonalidad, esa "calma nerviosa" de la que hablaba Mattheson, con excepción del último movimiento, que es muy activo. Parece no contener tiempos de danza, aunque en realidad los movimientos segundo y cuarto sí que contienen ritmos de sarabanda y gavota desplazados.

El primer movimiento, *larghetto*, nos introduce en el ambiente de la tonalidad. Las frases son cada vez más largas (de cinco, seis y ocho compases, respectivamente) hasta llegar a la breve coda en la que se indica *adagio*, invitando a ornamentar la semicadencia final, para lo cual podemos recurrir a fórmulas como la propuesta por Quantz en su *Ensayo de un método para tocar la flauta travesera* [*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*], publicado en Berlín en 1752 (figura 15, la ornamentación podría iniciarse con cualquiera de las notas marcadas como a, b y c). Este tipo de indicación es habitual al final de los movimientos lentos.

A continuación el *andante* (figura 16), donde el bajo tiene un papel especialmente relevante por las diferentes relaciones que establece con la flauta: en forma de dúo (ambos con melodía *cantabile*, como sucede en los primeros compases), dialogando (los motivos descendentes de la flauta contestan a las progresiones en semicorcheas del bajo a partir del compás 5), o como soporte rítmico y armónico, es decir, un mero acompañamiento. También resulta interesante el juego rítmico existente en este movimiento: al motivo de sarabanda de la melodía (con acento en la segunda parte del compás), desplazado o no, se suma la distribución de acordes de primera inversión o séptima en parte fuerte (por ejemplo en

los compases tres y cinco), del mismo modo que ya había ocurrido en la *Sonata en re menor*. Este movimiento aparece también en la sonata para *traverso* HWV 379 (Op. I nº 1)

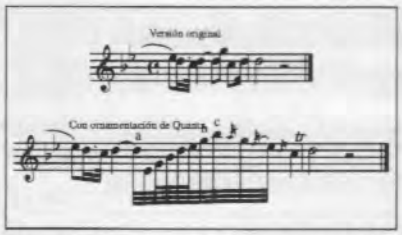


Figura 15. Sugerencia de ornamentación de J.J.Quantz para las semicadencias al final de movimientos lentos.

Tras el *andante*, un breve *adagio* en el que es necesario ornamentar (pues la parte de flauta es tan solo una estructura melódica) siguiendo el tipo de ornamentación libre y cercana a la improvisación habitual del estilo italiano. El *adagio* sirve de nexo con el *presto* final, donde el protagonismo pertenece más al bajo, muy activo y en corcheas, que a la flauta, que tiene valores más largos y permanece ejecutando su gavota (desplazada rítmicamente de modo que no comienza en anacrusa) casi en un segundo plano (figura 17). Una ornamentación adecuada al repetir (como la que realizó el propio Haendel en el *Concierto para órgano HWV 291* (figura 18), que contiene una gavota similar a este movimiento) puede "equilibrar" el protagonismo de ambos.

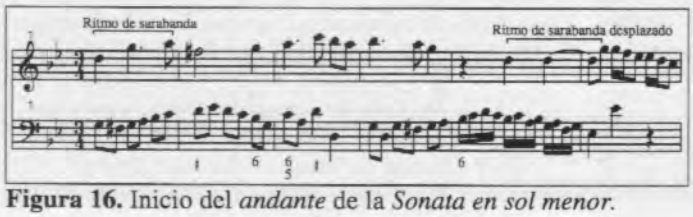


Figura 16. Inicio del *andante* de la *Sonata en sol menor*.

En esta sonata podemos observar otro detalle que indica el modo en que Haendel consigue la unidad entre los distintos tiempos de la sonata: el giro melódico de la flauta al principio del *Andante* coincide con el motivo inicial del *presto*, y hay también cierta similitud (motivo de quinta ascendente) entre los comienzos del bajo (figura 19).

Sonata en la menor, Op. I Nº4 (HHA IV/3 HWV 362)

Es la sonata que muestra más claramente la influencia de la música vocal, puesto que los tres primeros movimientos parecen formar casi una pequeña escena operística.

El primer movimiento, *larghetto*, escrito en 3/4 pero que, según era la costumbre italiana, debería leerse como 9/8, equivaliendo los grupos de corchea con puntillo y semicorchea a negra y corchea, contiene un bajo *ostinato* que repite un modelo rítmico y melódico. Este tipo de bajo ya había aparecido con anterioridad en la obra de Haendel, por ejemplo en las arias "pur ritorno", de la ópera *Agrippina* (1709) o "se non giunge quel momento", de la cantata *Fili Adorata e Cara* (aprox. 1709), y en la sonata se ve interrumpido en tres ocasiones para permitir pequeños pasajes muy expresivos a solo de la flauta, que sirven como puente entre las frases. Este tiempo tiene, por tanto, forma de aria vocal, y su carácter se corresponde con el del texto de "se non giunge quel momento", que dice "si no llega ese momento en que vuelva mi amor, lloraré abatida siempre (...)". La melancolía se hace presente en la melodía y en los fragmentos a solo de la flauta, el nerviosismo en el *ostinato* del bajo; y se consigue el aumento de la tensión mediante las técnicas habituales: duración irregular de las frases, disonancias en parte fuerte, mayor número de contratiempos y valores más breves conforme nos acercamos al final del movimiento.

El *larghetto* finaliza en semicadencia, por lo que inmediatamente da paso al primer *allegro*, que recibe también influencia de la música vocal, aunque bastante distinta a la del movimiento anterior: recuerda a ciertas arias de carácter humorístico, generalmente para bajo, caracterizadas por el contraste entre los valores relativamente largos del solista (en este caso corcheas) y los más breves del bajo (aquí semicorcheas e incluso fusas). Las notas rápidas se mueven a la manera de un bajo de Alberti, y de nuevo la flauta queda en segundo plano ante este virtuosismo. Es frecuente esta sensación en las sonatas de Haendel: el bajo es mucho más que un soporte armónico, su función va mucho más allá de un acompañamiento, es un verdadero co-protagonista junto a la flauta.

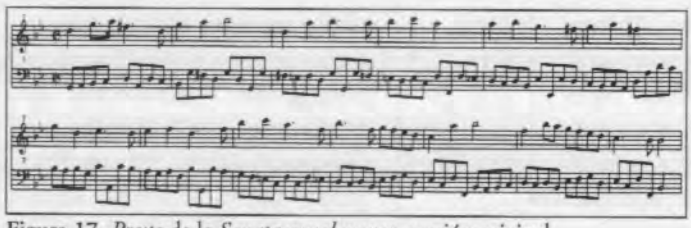


Figura 17. *Presto* de la *Sonata en sol menor*, versión original.

El siguiente movimiento es un *adagio* que comienza en fa Mayor y concluye con el acorde sobre la dominante de la menor, para regresar a la tonalidad de la sonata en el arranque del último tiempo. En principio parece similar al *larghetto* de la *Sonata en sol menor*: bajo con movimiento de corcheas, valores más largos en el solista, etc., pero en este caso hay cierta sensación de *vacío* provocada

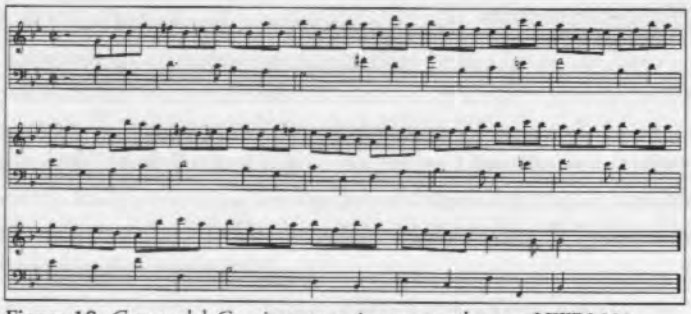


Figura 18. *Gavota* del *Concierto para órgano en sol menor* HWV 291.

por la ruptura de las frases, que en lugar de evolucionar haciendo aumentar la tensión, terminan de manera inesperada con un motivo descendente. Esto da a la melodía cierta imprevisibilidad. Pensando en la *calidad dramática* de esta sonata, encontramos que este entrecortamiento es relacionable, una vez más, con el afecto de melancolía, de impotencia, aunque esta vez exento de la inexorabilidad que proporcionaba la constancia del bajo en el primer movimiento: estamos aquí ante una idea de *resignación*.

Para terminar, otro *allegro* en el que la flauta y el bajo, que parecían haber estado luchando por el protagonismo en los movimientos anteriores, realizan un verdadero dúo: se imitan, realizan melodías simultáneamente y se intercambian el tema principal, que aparece al inicio en la flauta y a lo largo del movimiento (ej. compás 37) en el bajo.

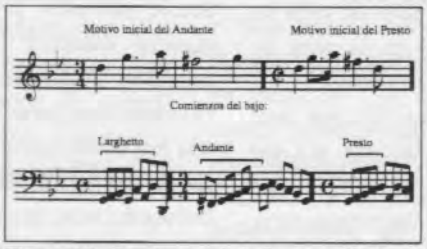


Figura 19. Comienzos de la flauta y el bajo en la *Sonata en sol menor*.

Este tiempo debía de ser muy del agrado de Haendel, pues ya lo había utilizado en varias obras anteriores, por ejemplo en un concierto para órgano (Op. 4 nº 3), en una sonata para violín (de 1711, HWV 408) o en una sonata en trío (Op.2 nº2). ❑

NOTAS

1 Best, T., "Haendel's Solo Sonatas", *en Music and Letters* LVIII/4 (octubre de 1977), y "Handel's Chamber Music: Sources, Chronology and Authenticity", en *Early Music* 13, Nª 4 (noviembre de 1985).

2 Lasocki, D., "A new look at Haendel's Recorder Sonatas: II, The Autograph Manuscripts", en *Recorder & Music* 6, Nº3 (septiembre 1978), "Critical Report" en *The Complete Sonatas for Treble Recorder and Continuo*, Faber Music, 1979, y "A new Dating for Handel's Recorder Sonatas", en *The Recorder and Music Magazine* 8, Nº 6 (junio de 1985).

3 Lasocki, D., ibid. 1979.

4 Catálogo de la primera edición de la obra completa de Haendel: *Deutschen Händelgesellschaft* (HG), de F. Chrysander y M. Seiffert, 1903. Solo se indica cuando la sonata no aparece dicha edición, en caso contrario la referencia coincide con el número de Opus. (Ej., la *Sonata en sol menor* sería HG Op. I nº 2).

5 Catálogo de la edición completa de las obras de Haendel preparada por la *Hallische Händel-Ausgabe*, de M. Schneider, R. Steglisch y otros, cuya publicación comenzó en 1955. En principio era un complemento de la HG, pero finalmente se elaboró una edición completa independiente.

6 Catálogo HWV (*Haendel Werke Verzeichnis*), de Bernd Baselt, (preparado entre 1978-86), es el más completo (incluye referencias a todas las obras escritas por Haendel, incuso algunas dudosas) y el más frecuentemente utilizado actualmente.

7 Sugerido por Hoffmann en su edición de la *Sonata* en sol Mayor, Ed. Hännsler-Verlag, HE 11224.

8 Mann, A.H, y Fuller-Maitland, J.A., *Catalogue of the Music in the Fitzwilliam Museum, Cambridge* (Londres, 1893).

9 Lasocki, D., "Critical Report" en *The Complete Sonatas for Treble Recorder and Continuo*, Faber Music, 1979.

10 Sugerido por Hoffmann, Op.cit.

11 Dart, T., prefacio de *The Fitzwilliam Sonatas*, Schott ED 10062a, 1948.

A NOBLE NOYSE OF MUSICKE
LA MAJESTAD DE LA MÚSICA INSTRUMENTAL INGLESA 1540-1620

Paul Leenhouts
Traducción, Bárbara Sela

Introducción

¿Qué tiene la música de Antony Holborne, William Brade y John Dowland que hace que sea la más refinada del Renacimiento tardío? Todo: su melodiosidad, el rango de formas, las conmovedoras armonía e invención, incluso los bailes y fantasías –quizás a primera vista simples– merecen la atención de cualquier instrumentista serio que toque en conjunto. Las numerosas colecciones de música de *consort* a tres, cuatro, cinco y seis voces agrupan piezas de todos los grandes compositores de un período considerado con razón una edad dorada de música de la cámara. Además, este tesoro del repertorio nos muestra cómo instrumentistas, compositores y fabricantes del instrumento, con todas sus actividades internacionales, influyeron en la dirección de la interpretación de conjunto en Europa.

Ejercicio habitual

Un embajador milanés escribió desde Tournai, el 11 de octubre de 1513, que había visto a Enrique VIII 'tocando los virginales [*clavacimbolo*] y las flautas dulces [*li flavuti*] en honorable compañía, proporcionando placer a todo el presente'. Laúd, cítara, virginal, órgano y flauta dulce son los instrumentos principales de los que la existencia de música de la cámara inglesa puede inferirse. Enrique VIII, que, al final de su vida, poseía setenta y seis flautas, introdujo en Inglaterra la práctica tan de moda en Italia de tener *consorts* completos de instrumentos. Importó dos *consorts* que jugarían un papel importante en la vida musical de la corte inglesa en el temprano siglo XVII.

Para los instrumentistas de viento de siglo XVI era común, probablemente incluso necesario, poder tocar varios instrumentos diferentes. En 1546, Giovanni Pietro Rizeffo afirmaba que cada uno de los seis músicos de su compañía podía tocar la trompeta, el sacabuche, la chirimía, la corneta, la cornamusa, la flauta dulce, la flauta y el violín, además de esr todos excelentes improvisando sobre una parte vocal y de poder cantar con bastante buena voz.

La música de ceremonias y funciones era principalmente trabajo de músicos profesionales, cuya forma de ganarse la vida era embellecer la vida de la corte y traer honor a sus patrones. La música de las obras de teatro en la corte era ligeramente diferente, y era trabajo de semi-profesionales cuya ocupación principal era actuar. A juzgar por el repertorio superviviente, una de las funciones principales de un *consort* era tocar música de baile. En 1589 un cortesano afirmaba que "la Reina [Isabel] está tan bien, yo os lo aseguro, que baila seis o siete gallardas por la mañana, además de hacer música y cantar; es su ejercicio habitual". Las fantasías y madrigales sin letra del repertorio superviviente sugieren que tales conjuntos tenían funciones adicionales en posibles entretenimientos o música durante la cena.

Era la función de la música, más que la música en sí, la que gobernaba su instrumentación, siendo un factor importante la naturaleza de la ocasión en la que la música era tocada. Por ejemplo, en la Universidad jesuita inglesa en St Omer en Francia, la música para violas estaba asociada, a principios del siglo XVII, con el entrenamiento de músicos jóvenes; la música del *mixed-consort* era utilizada para la recepción de invitados y personas distinguidas, mientras la música de instrumentos de viento como el *'hautboys'* y los *'rechorders'* era conveniente para la recepción de las personas de alto rango. En el teatro, donde se tocaba frecuentemente música de *consort*, la instrumentación estaba a menudo determinada por las asociaciones simbólicas de instrumentos particulares. Las cuerdas –violas o violines– representaban armonía, unidad o acuerdo; los oboes tenían asociaciones mágicas y se requirieron a menudo en relación con los malos augurios; el sonido suave de las flautas o las flautas dulces, a veces llamado *'still music'*, solía a simbolizar la muerte.

El *consort* inglés

No se sabe cómo el término inglés *'consort'* adquirió su temprano significado de 'un grupo de instrumentos', pero a principios del siglo XVII este uso especializado era menos común que el general como *'A company, or a company of Musitions together'*.[1] Desde finales del siglo XVI, en Italia se usó *Concerto* en el sentido de un entretenimiento musical en el que varios intérpretes tomaban parte. Probablemente era el evento que Fynes Moryson tenía en mente cuando escribió sobre Italia:[2] "Y en todas las Iglesias, to-

dos los domingos y días de fiesta, tienen *consorts* de excelente música, tanto *lowd* como *still*, con instrumentos y voces".

La agrupación clásica consistía en seis instrumentos diversos; semejante conjunto, según un cronista anónimo[3] en 1591, entretenía a la Reina Isabel en Elvetham: "Después de este discurso, la Reina hada y sus doncellas danzaron sobre las guirnaldas, cantando una canción a seis voces, con la música de un *consort* exquisito, en el que había un laúd, una bandora, una viola bajo, una cítara, una viola soprano y una flauta". Ésta era la combinación para la que estaban escritas las *Consort Lessons* de Morley (1599, 1611) y las *Lessons for Consort* de Rosseter (1609). El uso de la palabra '*consort*' en estos títulos parece ser importante, ya que aparece cada vez que de esta agrupación instrumental se trata. *The Teares or Lamentacions of a Sorrowfull Soule* de William Leighton (1614) incluye una sección de canciones a cuatro voces acompañadas por el mismo grupo de seis instrumentos. En comparación, es un hecho interesante que muchas obras de la carrera temprana[4] de John Dowland (alrededor de 1580) fueran escritas para un laúd del seis órdenes (seis pares de cuerdas), el instrumento que él aprendió a tocar, con los tres pares más bajos de cuerdas afinados en octavas.

Praetorius escribió con entusiasmo sobre el '*Englisch Consort*'[5] y describió que podía estar formado por una gran variedad de instrumentos diferentes. Sus descripciones testifican la fama de tales conjuntos en Europa a principios del siglo XVII. La expresión '*full consort*' se encuentra de vez en cuando en la literatura isabelina, por ejemplo en un pasaje de *Lady of May* de Sidney que cuenta como Espilus canta acompañado de las flautas dulces de sus compañeros pastores, y los habitantes del bosques de Therion tocan su cornetas; más tarde 'los pastores y los habitantes del bosque hicieron a un *full consort* con sus cornetas y flautas dulces'. Probablemente tenía el mismo sentido cuando las cinco flautas dulces que custodiaban los *waits* de Norwich fueron descritas en 1585 como '*beeying a Whoall noyse*'. La *Broken music* parece pues estar asociada estrechamente con música para *mixed consort*, como puede verse en una descripción de una función ante la Reina Isabel en Norwich en 1578:[6] "Un noble sonido de música de todo tipo de instrumentos, para ser tocados separadamente; y también pueden tocarse todos juntos, lo que puede servir para un *consort* de *Broken music*". Sir Francis Bacon identificó '*broken music*' con '*consort music*' en una discusión sobre el empaste de diferentes instrumentos:

In that Musicke, which we call Broken musicke, or Consort Musicke; Some Consorts of Instruments are sweeter than others; (a Thing not sufficiently yet observed:) As the Irish Harpe and Base Viall agree well; the Recorder and Stringed Musick agree well: Organs and the Voice agree well; &c. But the Virginalls and the Lute; Or the Welch-Harpe, and Irish-Harper Or the Voice and Pipes alone, agree not so well.

[Para la música que llamamos *Broken music* o *Consort music* algunos *consorts* de instrumentos son más dulces que otros, (algo todavía no observado suficientemente), por ejemplo el arpa irlandesa y la viola bajo van bien juntas, la flauta dulce y las cuerdas también, y también órganos y voz, etc.; pero los virginales y el laúd, o el arpa galesa y el arpa irlandesa, o la voz y las flautas solas no van tan bien.]

Cuando Carlos subió al trono en 1625 heredó alrededor de cien músicos de su padre. Entre ellos estaban los catorce miembros de la banda real de violines, una institución que databa de 1540 cuando un grupo de seis judíos italianos[8] vino de Venecia a Londres a trabajar para Enrique VIII. Como Príncipe de Gales, Carlos había congregado su propio distinguido grupo de músicos que incluía a Alfonso Ferrabosco, John Coprario y Robert Taylor (violas), Thomas Lupo, Adán Vallet y John Woodington (violines) y Orlando Gibbons (teclado), así como varios laudistas, y a los compositores Robert Johnson, Angelo Notari, Nicholas Lanier, Jacques Gaultier, John Daniel y Thomas Ford.

La música real consistió principalmente en distintos *consorts* en estilo renacentista –de flautas, de chirimías y sacabuches, de flautas dulces y de violines–, que fueron asignados a las diversas partes públicas de Palacio de Whitehall, y colectivamente llamadas la *Presence Chamber*. Había también algunos laúdes y otros instrumentos de música suave que trabajaban en la *Privy Chamber*, el área privada de la corte donde vivía la familia real. Carlos agregó sus músicos a estos últimos, formando un grupo grande y variado de 'laúdes y voces'.

Baile, Retórica y Fantasía

Tras estudiar varias colecciones, se puede deducir que la intención de compositores ingleses parece haber sido organizar sus trabajos en tres grupos:

1. Grounds, danzas y piezas programáticas
2. Pavanas y gallardas
3. Fantasías y variaciones

La elección de la tonalidad jugó un papel significante y a menudo las piezas en mayor o en menor estaban cuidadosamente dispuestas. La música de danza era el soporte principal del repertorio de *consort* en el siglo XVI, sin embargo, no se publicó ninguna música de danza para *consort* en Inglaterra antes de la colección *Pavans, Galliards, Almains...* de Antony Holborne, Londres, 1599. Un estudio de los manuscritos ingleses conservados muestra poco más de cincuenta piezas, de las que más de la

mitad sólo sobreviven en fuentes fragmentarias. Esto se debe a que en aquella época el repertorio de danzas se tocaba normalmente de memoria, pero la evidencia de la actividad de instrumentistas profesionales sugiere que este repertorio fue grande, rico y diverso. Aunque fragmentarias, las múltiples fuentes proporcionan ejemplos útiles de cómo se arreglaban y re-arreglaban danzas para los diferentes medios (teclado, laúd o *consort* de cualquier tipo) en realizaciones independientes.

A partir de 1600 aparecen cada vez más las colecciones de danzas y también las fuentes de *consort* alemanas durante los próximos años están llenas de pavanas, muchas de las cuales son inglesas o *'nach englischer Art'*. El deseo de agrupar pavana y gallarda se entiende mejor como parte de la moda alemana contemporánea de agrupar danzas contrastadas en suites; esto puede observarse, por ejemplo, en el *Banchetto musicale* de Schein, Leipzig, 1617, y, en cierta medida, en el *Newe ausserlesene Paduanen* de Brade, Hamburgo, 1609, y en el *Opus newer Paduanen* de Simpson, Hamburgo, 1617.

Durante el siglo XVIII, los escritores sobre danzas del Renacimiento defendían la expresividad del arte dibujando sus analogías con la oratoria. Las danzas de *masque* y *revels* ingleses eran a menudo introducidas por canciones. Arbeau –en su *Orchésographie* de 1588– subraya la interdependencia del movimiento y la música y llama a la danza 'un tipo de retórica muda':

'I have said to you already that dance depends on music and its modulations; for without rhythmic strenght, dance would be obscure and confused. Thus it is essential that the movements of limbs agree with the phrasing of musical instruments, and it must not happen that the foot speaks of one thing while the instrument speaks of another. But first and foremost, all the authorities hold that dance is a type of mute rethoric in which the orator, without speaking a single word, can make himself understood through his movements and can persuade the audience that he is gay, and worthy of being praised, loved, and held dear ...'

['Ya le he dicho que la danza depende de la música y sus modulaciones; ya que sin fuerza rítmica, la danza sería oscura y confusa. Así es esencial que los movimientos de los miembros estén de acuerdo con el fraseo de los instrumentos musicales, y no debe ocurrir que el pie hable de una cosa mientras el instrumento habla de otra. Pero por encima de todo, todas las autoridades sostienen que el baile es un tipo de retórica muda en la que el orador, sin pronunciar una sola palabra, puede hacerse entender a través de sus movimientos y puede persuadir al público de que es alegre y digno de ser alabado, amado y estimado...']

La afinidad entre la danza inglesa y la danza francesa parece clara: la presencia de maestros de danza franceses en la corte inglesa está descrita en varias fuentes[10] y hay evidencia musical de que los músicos ingleses mostraron interés por música de baile francesa del período.[11] Los manuales de baile italianos también encontraron su camino hasta Inglaterra, entre ellos *Nobiltà di dame* (Venecia, 1600 y 1605) de Marco Caroso y *Nuove Inventioni di Balli* (1604) de Cesare Negri fueron los que más influencia ejercieron en círculos refinados. Ambos autores consagran una sección entera de sus tratados a la etiqueta en general y presentan la norma de un nivel socialmente deseable de habilidad bailando y de control de los estándares del comportamiento cortés. Esto enfatiza que la danza era un logro social importante para cualquiera que desease formar parte de una sociedad elegante. En 1633 el estudiante Justinian Pagitt publicó en su periódico[12] cuatro mandatos sobre la danza:

De arte Saltandi

1. ffollow yr dauncing hard till you have gott a habit of dauncing neately

2. care not to daunce loftily, as to carry yr body sweetly & smoothly away with a graceful comportment

3. in some places hanging steps are very gracefull & whill give you much ease & time to breath

4. write the marks for the stepps in every daunce under the notes of the tune, as the words are in songs. [!]

[1. Practique la danza hasta que tenga el hábito de danzar pulcramente

2. No se preocupe de bailar orgullosamente, sino de llevar el cuerpo dulce y suavemente con movimientos elegantes

3. En algunos lugares 'colgar' pasos es muy elegante y le dará mucha facilidad y tiempo para respirar

4. Escriba las marcas para los pasos de cada danza bajo las notas de la melodía, igual que las palabras en las canciones. [!]]

A muchos autores les fascinó la habilidad compartida de la retórica y la música de estimular los espíritus y mover las emociones de los oyentes; en su influyente libro *Sylva sylvarum: or a Naturall Historie*, Londres, 1626, Sir Francis Bacon redundó en este tema de analogías naturales, incluso hasta el punto de comparar la percepción auditiva con la visual:

'First, the Division and Quavering, which please so much in Musick, have an Agreement with the Glittering of Light; as the Moone-Beames playing upon a Wave. Againe, the Falling from a Discord to a Concord, which maketh great Sweetnesse in Musick, hath an Agreement with the Affections, which are reintegrated to the better, after some dislikes: It agreeth also with the Taste, which is ssone glutted with that which is sweet alone. The Sliding from the Close or Cadence, hath an Agreement with the Figure in Rhetoricke, which they call Praeter Expectatum; For there is a Pleasure even in Being deceived. The Reports, and Fuges, have an Agreement with the Figures in Rhetorick, of Repetition, and Traduction. The Tripla's, and Changing of Times, have an Agreement with the Changes of Motions; As when Galliard Time, and Measure Time, are in the Medley of one Dance'.

[Primero, la *Division* y el *Quavering*, que tanto placer dan en la música, se corresponden con el relucir de la luz; como los *Moone-Beames* jugando en una ola. También, la caída de una disonancia a consonancia, que da gran dulzura a la música, se corresponde con los afectos que se reintegran a lo mejor, después de algunas aversiones; se corresponde también con el sabor que harta cuando es sólo dulce. La elusión de un final o cadencia se corresponde con la figura en retórica llamada *Praeter Expectatum*, porque hay placer incluso en ser engañado. Los *Reports* y Fugas se corresponden con las figuras en retórica de *Repetition* y *Traduction*. Las *Triplas* y cam-

bios de compás se corresponden con los cambios de movimiento; como cuando un tiempo de Galliarda, y un *Measure Time*, están en medio de una danza.]

Antony Holborne fue descrito como *'Gentleman Usher to Elizabeth, late Queene of England'* [Señor Acomodador de Elizabeth, la última Reina de Inglaterra], por lo que sería el responsable de controlar el acceso a la presencia de la Reina o a la Cámara Privada, así que estaría familiarizado con todos los músicos reales y cortesanos. Dowland le tenía en tan alta estima que dedicó una canción en 1600 'al más famoso, Anthony Holborne', y Thomas Morley se sintió adulado de recibir para su *Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, impreso en 1597, un poema dedicatorio escrito por el propio Holborne. Su colección *Pavans, Galliards, Almains and Other Short Aeirs both Grave, and Light, in Five Parts, for Viols, Violins, or Other Musicall Winde Instruments*, Londres, 1599, es la colección inglesa de este tipo más grande de su época que ha sobrevivido. Aunque hay, por supuesto, una cantidad sustancial de música del *consort* inglesa en manuscrito, es un hecho que una cantidad similar de música instrumental de este tipo fue impresa en Alemania y Holanda durante las primeras décadas del siglo XVII.

La gran producción de Holborne es notable por el número de versiones instrumentales diferentes en las que una misma pieza ha sobrevivido: algunas existen hasta en cuatro formas distintas. Además de su empleo en la corte, hay también registros del pago a Holborne varias veces por entregar cartas privadas del concilio al embajador gubernamental en los Países Bajos; como resultado de uno de estos encargos su esposa informó de que 'cogió tal resfriado que temí por su vida'.

Si consideramos la naturaleza de las partes superiores, tiene sentido pensar que la mayoría de las danzas empezaron siendo para laúd. Mientras que los *almains* tienen generalmente melodías muy directas, en muchas pavanas el *cantus* se comporta de una forma que tiene relativamente poco sentido melódicamente, pero que parece tener más relación con el aprovechamiento de progresiones de acordes. Aunque el uso de imitación podría sugerir que la música se concibió en partes, la manera limitada en la que a menudo Holborne hace uso de este recurso realmente prueba lo contrario.

Thomas Morley describió la *almain* como 'un danza más pesada que ésta [la gallarda] (representando fielmente la naturaleza de las personas cuyo nombre lleva), por lo que no se usa ningún movimiento extraordinario al bailarla'. La página del título de *Pavans, Galliards, Almains* pide 'violas, violines, u otros instrumentos musicales de viento': la viola, junto con el laúd, era el instrumento principal de los refinados aficionados que constituían la mayoría de los compradores de esta colección, mientras que el violín todavía era considerado algo tosco para la sociedad educada y era usado principalmente por músicos profesionales –tan tardíamente como 1662, el diarista John Evelyn se queja del uso de violines en la iglesia, refiriéndose a ellos como 'sólo aptos para tabernas'–.

Hacia 1590, las formas de baile del alto Renacimiento –*pavan, galliard, almaine* y *coranto*– eran normalmente interpretadas por un conjunto a cinco voces que los compositores más finos podían transformar en experiencias intensamente sentidas. Las danzas de Holborne contrastan contundentemente con las del melancólico Dowland de la colección publicada en 1604, llamada *Lachrimae*[13] por la firma musical del compositor. John Dowland nació en una tradición en la que improvisar era una práctica habitual, y es probable que cuando él tocase no tuviese una partitura delante. La mayoría de los manuscritos supervivientes fueron escritos por o para aficionados, no para profesionales. Varias composiciones de Dowland sobreviven en diferentes fases de desarrollo y complejidad, lo que sugiere que nunca había una versión definitiva. Para las danzas a veces se escribían las *divisions* y otras no, pero un profesional de aquel tiempo siempre las habría improvisado. Como muchos grandes compositores, Dowland constantemente tomaba prestada música y parodió a otros compositores: sus fantasías toman numerosos pasajes de las obras para órgano de Thomas Tallis, sobre todo su brillante *Felix namque* para laúd; incloso el famoso tema del *Lachrimae* está probablemente inspirado en el madrigal *Parto da voi mio sole* de Luca Marenzio. Dowland era un gran admirador de la música de Marenzio y parafraseó numerosos pasajes suyos en otras obras; fue a Roma específicamente para conocerlo, pero su viaje se vio frustrado por un inesperado encuentro con expatriados católicos en Florencia, que levantó sospechas de que estaba envuelto en un complot contra la Reina.

La fantasía instrumental pura, que circulaba principalmente en manuscrito, gozó de una nueva popularidad. En la corte, el músico de origen inglés Alfonso Ferrabosco II mantuvo vigente el *In Nomine* e incorporó a las formas de danza parte de la libertad rítmica de las fantasías. Un colega de Ferrabosco II, Orlando Gibbons, ya famoso como organista y compositor de madrigales, llevó este ornamentado estilo a su cumbre. Tras la subida al trono del nefas-

to Carlos en 1625, y la subsiguiente desaparición de la generación de los Gibbons, la fantasía en sus manifestaciones más grandes fue pronto reemplazada por la nueva suite. Matthew Locke volvió a la escritura a cuatro partes (tiple-contralto-tenor-bajo) de hacía ya un siglo, renovando sin embrago la melodía, agudamente retorcida y combinada con una tonalidad voluntariosa y cambios de tempo impulsivos. Este estilo, sobre todo en las manos del joven compositor Henry Purcell –quién bien podría haberlo aprendido de Locke, amigo de la familia– suena como el resto de la era barroca a cámara rápida. La incomparable colección de fantasías escritas por Purcell en 1680 (no sobrevive ninguna danza) eran, sorprendentemente, desconocidas durante su propia vida –Locke tuvo la reputación de ser 'el último de los héroes'–.

Dulce y diestro

Sin lugar a dudas, la connotación isabelina más común de '*broken*' o '*break*' en un contexto musical es el de división, el de 'ruptura' de notas largas en menores. Morley utilizó la palabra en este sentido de forma consistente en su *Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* de 1597, por ejemplo: 'Cuando cantaban sobre un *cantus firmus*, el que cantaba la base... a veces rompía algunas notas en '*division*', lo que hacía más comúnmente llegando al final'. Hay numerosos ejemplos más, y ya avanzado el siglo XVII la palabra mantuvo el mismo significado. Christopher Simpson, por ejemplo, definió '*division*' en *The Division-Viol*, 1665, como 'la Ruptura, del Bajo o de cualquier otra parte más aguda', y los pasajes rápidos virtuosos se encuentran en casi cada ejemplo del repertorio para el *mixed consort*.

Cuando en 1592 el Duque de Württemberg visitó la Capilla de San George de Windsor, se quedó muy impresionado con el niño que cantó tan dulcemente acompañado de toda clase de instrumentos del viento:

'Es sang auch ein kleines Knäblein so lieblich darein, und colorirt dermassen mit seinem Zünglein, dass es wundersam zuhören ...'

['Cantó también un joven muchacho tan dulcemente y 'coloreando' tanto con su lengua, que era maravilloso de oír...']

En aquel momento el verbo '*coloriren*' era bien conocido en su sentido de 'adornar'. No es seguro que su uso estuviese completamente extendido, pero en vista del hecho de que gran parte del entrenamiento de un músico se basaba en improvisar melodías sobre un cantus firmus, la improvisación de adornos sobre una melodía dada no presentaría dificultad para un cantante inteligente. Sorprendentemente, se le prestaba poca atención –al menos en los métodos de canto publicados– a las técnicas de producción de la voz. En *The Pathway to Musicke*, 1596, William Barley afirma que:

'Music is a science which teacheth how to sing skilfully: that is to deliver a song sweetly, tunably and cunningly'.

'La Música es la ciencia que enseña cómo cantar diestramente: esto es, interpretar una canción dulce, melodiosa e ingeniosamente'.

John Dowland enfatizó el mismo punto en su traducción de *Micrologus*, 1606:

'Let every singer take heed, lest he begin too loud, braying like an ass; ... for God is not pleased with loud cries, but with lovely sounds ... The uncomely gaping of the mouth, and ungraceful motion of the body, is a sign of a mad singer'.

'Cada cantante debe poner atención, para no empezar demasiado fuerte, rebuznando como un asno; ... porque a Dios no se contenta con fuertes gritos, sino con sonidos encantadores... Abrir la boca poco graciosamente, y los movimientos desgarbados del cuerpo, son señal de un cantante loco'.

Así pues, los músicos y escritores de las época estaban todos de acuerdo en la dulzura del mejor canto coral; la alabanza más alta estaba reservada para la música en Exeter, para el 'rico y elevado' órgano, para 'las violas y otros instrumentos dulces' y para las 'voces afinables' todos los cuales en *consort* hacen 'una armonía melodiosa y celestial, capaz de

Tarifas de publicidad en la REVISTA DE FLAUTA DE PICO

contraportada	10.000 Ptas.
página entera	8.000 Ptas.
1/2 página	5.000 Ptas.
1/4 de página	3.000 Ptas.

extasiar los oídos de los oyentes'. Se consideraba sin duda que la 'dulzura' era un ingrediente principal de cualquier interpretación satisfactoria. ❑

Bibliografía

Ashbee, Andrew: *William Lawes, Essays on his life, times and work.* Ashgate, Aldershot, 1998

Harley, John: *William Byrd, Gentleman of the Chapel Royal.* Scolar Press, Aldershot, 1997

Holman, Peter: *Four and Twenty Fiddlers, The Violin at the English Court 1540 - 1690.* Clarendon Press, Oxford, 1995

Le Huray, Peter: *Music and the Reformation in England, 1549 - 1660.* Cambridge University Press, 1978

Lasocki, David: *The Bassanos, Venetian Musicians and Instrument Makers in England, 1531 - 1665.* Scolar Press, Aldershot, 1995

The New Grove Dictionary of Music, editado por Stanley Sadie. Macmillan Publishers, London, 1980

Stevens, John: *Music & Poetry in the early Tudor Court.* Cambridge University Press, 1979

Walls, Peter: *Music in the English Courtly Masque 1604 - 1640.* Clarendon Press, Oxford, 1996

NOTAS

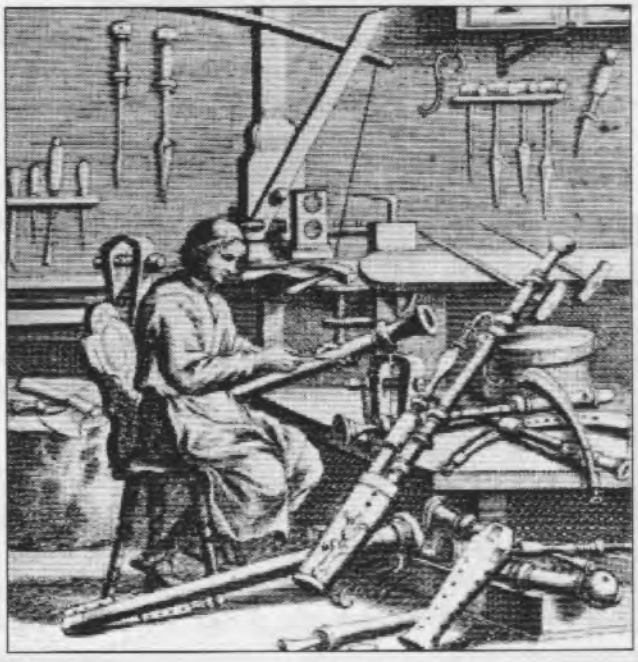
1. John Bullokar : *English Expositor,* Londres, 1616
2. *Itinerary, c*1619 (sin publicar)
3. *The Honourable Entertainement ... at Elvetham,* Londres, 1591
4. *Dowland's First Galliard, Captain Candish's Galliard, Captain Piper's Pavan & Galliard , Mounsieur's Almaine*
5. *Syntagma Musicum* Vol. 3, Wolfenbüttel, 1618, 2/1619
6. Thomas Churchyard: *A Discourse of the Queenes Majesties Entertainment,* Londres, ?1579
7. *Sylva sylvarum*, Londres, 1627
8. Los hermanos Bassano
9. Zacharius Füllsack & Christian Hildebrand : *Ausserlesener Paduanen und Galliarden erster Theil,* Hamburgo, 1607; Valerius Otto : *Newe Paduanen, Galliarden, Intraden und Correnten*, Leipzig, 1611
10. *The old Measures of the Inner Temple London ... c*1640 GB-Lcm, MS 1119. Este MS contiene instrucciones para ocho danzas y música para cinco
11. *Varietie of Lute Lessons* de Robert Dowland contiene dos de las danzas de Robert Ballard y hay más danzas francesas en *The First Part of Ayres, French, Polish and Others*, Londres, 1605 de Tobias Hume
12. GB-Lbl, MS Harleian 1026, fos 70r - 71v
13. *Lachrimae, or seven teares figured in seaven passionate Pavans, with divers other Pavans, Galliards, and Almands*, Londres, 1604

FLAUTAS DE PICO

renacentistas y barrocas

Copias de:

Denner
Terton
Bressan
Bizey
Steenbergen
Stanesby Jr.
Ganassi



PAUL RICHARDSON

c/ Vaquerías, 8-E.D. 5ºD.
28007 Madrid
Tel. 91-4094726
E-mail: prichard@arrakis.es
http://www.iinet.net.au/~nickl/richardson/index.html

NOTICIAS

CURSOS

Curso de flauta dulce en Benidorm, del 13 al 16 de abril a cargo de la profesora Elisabeth Woltèche. Se desarrollaran los siguientes temas: Respiración y sonido; Articulación: la técnica y su uso a través de la historia; El papel de la flauta de pico en la Edad Media; *Prima prattica, seconda prattica*; El barroco francés (obras de Couperin, Hotteterre, Philidor...); El barroco italiano (obras de Corelli, Sammartini, Vivaldi...). Matrícula,10.000 ptas. Información e inscripciones: Agrupación coral de Benidorm, «Cursos y Seminarios de Música Antigua», c/ La Biga, 3. 03500 Benidorm. Tel. 96-6801700, fax 96-6801501.

XVI Curso Internacional de Música Antigua. Organizado por la Academia de Música Antiga de Lisboa, tendrá lugar del 24 al 30 de abril en Oporto (Portugal). Se impartirán clases de flauta dulce y *traverso* (P. Holstlag), canto, violín barroco, chelo y viola da gamba, clave y música de cámara. Información: Academia de Múisca Antiga de Lisboa. R. Ricardo Espíritu Santo, 3-1º Esq. 1200-790 Lisboa, Portugal. Tel./Fax: 351-21-3907724. E-mail: musicantiga@mail.telepac.pt.

El ***5º curso de verano para flautistas de pico*** se celebrará en la Residencia Marcos Castañer en Els Hostalets de Balenyà (Vic-Barcelona) del 1 al 6 de julio del 2000, con los profesores Lluís Casso, Rosa Corella, Sara Parés y Abel Puig. (Ver anuncio en pág. nº 33).
Información e inscripciones tels. 93 2107690 Lluís Casso / 93 3596377 Rosa Corella / 972 257095 Sara Parés / 93 2682062 Abel Puig y e-mail: hostaletsdebec@hotmail.com.

El ***Curso Internacional de Música*** organizado por la Caixa, se celebrará este año en Castellón del 5 al 15 de julio, con el título "La interpretación histórica: Bach y su entorno". Se impartirán clases de canto, flauta dulce (Pedro Memelsdorff), *traverso*, oboe, clarinete, fagot, trompeta, trompa, violín, viola, violonchelo, piano, fortepiano y clave.
Información: Servicio de Información de la Fundación "la Caixa", tel: 902223040 (lunes a viernes de 10 a 20 h.), e-mail: info.fundacio@lacaixa.es, http://www.fundacio.lacaixa.es.

III Curso y Encuentro de Ministriles. "La música europea del siglo XVI". Segovia, del 10 al 16 de Julio. Se impartirán clases instrumentos y encuentros y talleres. (Ver anuncio en pág. nº 38).
Información e inscripciones: Fundación Don Juan de Borbón. Sección de Investigación Musical, c/ Juan Bravo, 7-1º, 40001 Segovia. Tel.: 921-461400, fax: 921-462249, e-mail: cursosfdjb@retemail.es, http://www.fundac-juandeborbon.com.

V Curso Internacional de Música Antigua: "El temps de J.S. Bach", tendrá lugar en Solsona (Lleida, España), del 14 al 23 de julio. Se impartirán las siguientes asignaturas: flauta de pico (J. Vives),violín barroco/viola, violonchelo barroco, tiorba/laúd/guitarra barroca, clavicémbalo/órgano/bajo continuo, técnica vocal, danza barroca e historia y aspectos culturales.
E-mail: markus.schikora@fcep.urv.es; http://teleline.terra.es/personal/joanvips/solsona.htm.

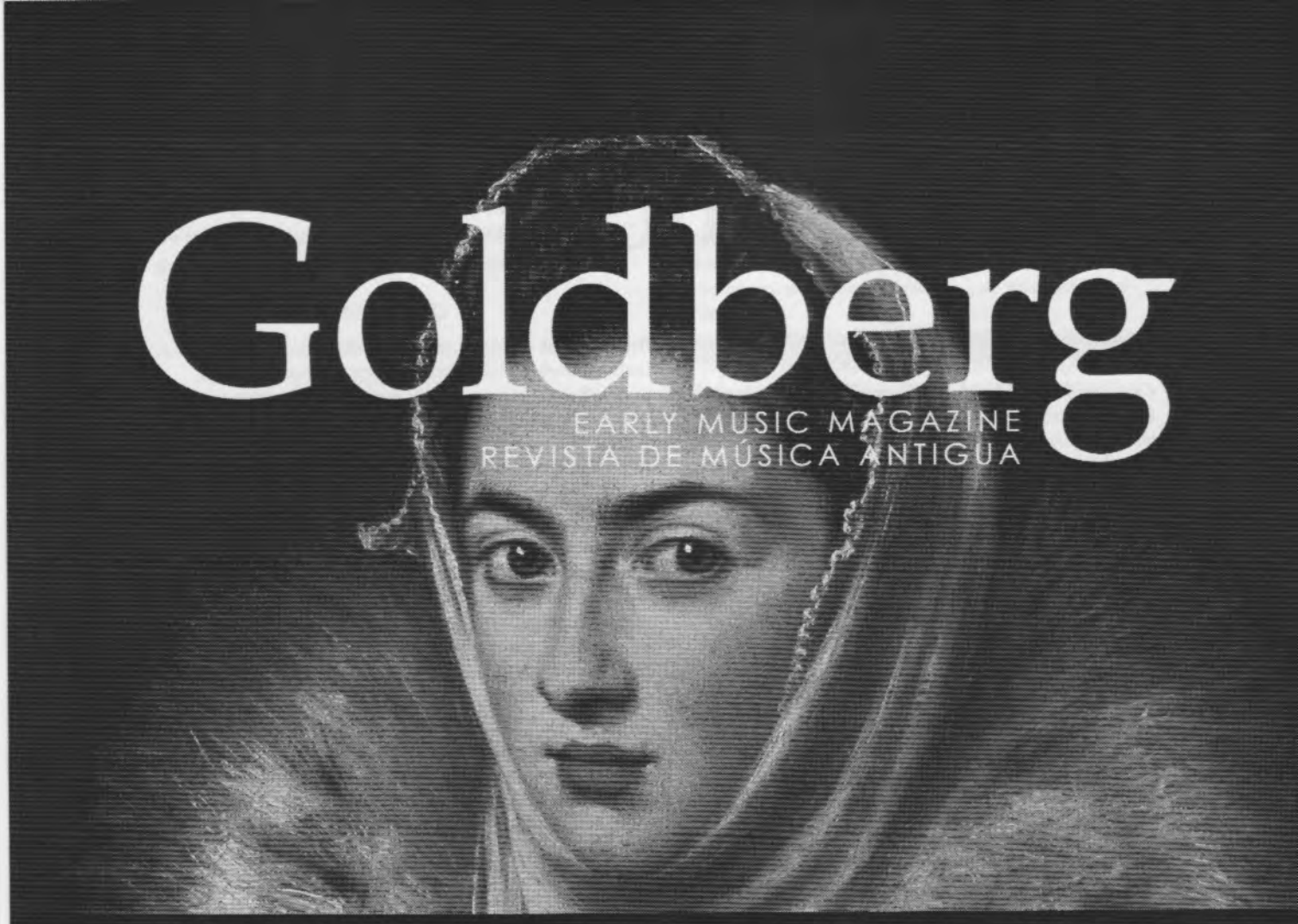
III Semana de Música Antigua en Gijón, del 15 al 23 de julio. Junto a conciertos y seminarios, se impartirán cursos de violín barroco, clavecín, flautas y gaitas medievales (Pierre Hamon), viola y laúdes medievales, técnica vocal y canto, guitarra barroca, viola da gamba, zanfona barroca, luthería y danza histórica. (Ver anuncio en pág Nº)
Información y reservas: Tel. 958355769, e-mail: difusion@netcom.es.

Del 19 al 28 de julio se celebra el ***XXXII Curso Internacional de Música Antigua*** de Urbino (Italia) bajo el título "Un viaje musical a Italia" y con la dirección artística de Enrico Gatti. Entre la enorme cantidad de asignaturas que se impartirán está flauta dulce y orquesta de flautas.
Información: F.I.M.A., C.P. 6159, 00195 Roma, Italia. Tel./fax: 39-066322210806, e-mail: fima.rm@agora.stm.it, http://www.cilea.it/music/fima/urbino.htm.

Séminaire Estival de Musique Ancienne en Wallonie. Su XI edición tendrá lugar del 21 al 31 de julio en Spa (Bélgica), bajo el título "J.S. Bach y sus relaciones cercanas". Además de flauta dulce, impartida por Michael Schneider, se impartirán las siguientes asignaturas: clave, canto, violín, violonchelo y viola da gamba, *traverso*, oboe, fagot, laúd, órgano y danza barroca.
Información: Luc Badoux. 3 Parc Elisabeth, B-4900 Spa, Bélgica. Tel./fax: 32-87774882.

El ***XXIII Ringve Museum International Summer Course***, se celebrará entre el 20 y el 28 de julio del 2000 en Sund Folkehøgskole, Sakshaug, Noruega. Se impartirán clases de flauta dulce (Marion Verbruggen), violín, laúd, canto, clave, viola da gamba/chelo, danza, *traverso* y música de cámara. El precio del curso es de NK 1.200 y el del alojamiento y manutención NK 2.500.
Información e inscripciones: P.O. Box 2045, N-7410 Trondheim, Noruega. Tel. 47-73 92 94 70, Fax: 47-73 50 38 66. E-mail: gayle.mosand@olavsfestdagene.no, http://www.trongheim.com/olavsfesrdagene.

Del 23 al 30 de julio tendrán lugar los ***Encontros com o Barroco 2000*** en Oporto y Vila Nova de Gaia (Portugal), que incluyen cursos de los siguientes instrumentos: violín, clave, canto, *traverso*, flauta dulce (Heiko Ter Schegget) y violonchelo, así como clases de cámara, orquesta y danza barroca.
Información e inscripciones: CEMB, Praceta José Sampaio, 67 -ap.3, 4430-090 Vila Nova de Gaia, Portugal. Te./fax: 351-22-3758019. E-mail: normasilvestre@mail.telepac.pt.



"Goldberg es, con mucho, la revista más espléndida del campo en expansión de la música antigua."

THE WASHINGTON POST

Suscríbete

■ **POR CORREO:** rellena esta orden de suscripción, recorta o fotocópiala, y envíala a una de las direcciones siguientes:

España: Avda. de Bayona, 40
31011 Pamplona

Estados Unidos: 41-42 50th St. Apt#5A
Woodside, NY 11377

■ **POR FAX:** fotocopia la orden de suscripción y envíala por fax al nº: **[+34] 948 196276**

■ **POR INTERNET:** visita nuestro web **(www.goldberg-magazine.com)** y rellena el boletín de suscripción que encontrarás allí.

■ **4 NÚMEROS: España**: 3.200 ptas. **Europa**: 27,50 euros.
América: US$35 (superficie) y US$95 (avión).
Asia y otros países: US$35 (superficie) y US$120 (avión).
■ **8 NÚMEROS: España**: 6.000 ptas. **Europa**: 53,30 euros.
América: US$65 (superficie) y US$150 (avión).
Asia y otros países: US$65 (superficie) y US$220 (avión)

Deseo suscribirme a Goldberg por ☐ un año (4 nºs) o ☐ dos años (8 nºs)
desde el número ☐. ☐ Edición Español/Inglés ☐ Edición Francés/Inglés
cuyo importe abonaré: ☐ Con cargo a mi cuenta corriente nº [20 dígitos]:

☐ VISA ☐ Mastercard ☐ Talón nominativo ☐ Giro postal

Número _____ Fecha de caducidad _____

Nombre _____ Dirección _____

_____

Ciudad _____ Código Postal _____ País _____

Teléfono _____ E-mail _____

Firma

La ***Attersee Barock Akademie*** tendrá lugar entre el 23 y el 31 de julio en Atersee (Austria) y en ella se impartirán cursos de violín, violonchelo, viola da gamba, flauta dulce (Michael Oman), canto, técnica vocal, bajo continuo, órgano, danza barroca y música de cámara.
Información: Robert Korp, Friedhofstrasse 66/1/7, A-2103 Langenzersdorf. Tel.: 43-676-3203534, fax: 43-2244-29751, e-mail: aba2000@EUnet.at.

El ***Dolmetsch Summer School*** se celebra este año entre el 30 de julio y el 5 de agosto, en el Bishop Otte College, Chichester, West Sussex (Inglaterra) y participarán los siguientes profesores de flauta dulce: Jeanne Dolmetsch, David Bellugi, Rachel Gregory, Brial Blood, Marguerite Dolmetsch, Denis Bloodworth, William Godfree, Andrew Pledge, Stephen Thomson, John Chambers, Stephanie Chambers y Arabella Blood.
Información: DSS, Heartsease, Grayswood Road, Haslemere, Surrey GU27 2BS. Tel./fax: 44-1428-651473,
e.mail: brian@dolmetsch.com, http://www.dolmetsch.com.

XVI Curso Internacional de Música Antigua, organizado por la Academia de Música Antiga de Lisboa. La sesión de verano tendrá lugar del 5 al 13 de agosto en Tomar (Portugal). Se impartirán clases de flauta dulce y *traverso* (P. Holstlag), canto, violín barroco, violonchelo y viola da gamba, clave y música de cámara. Información: Academia de Música Antiga de Lisboa. R. Ricardo Espíritu Santo, 3-1º Esq. 1200-790 Lisboa, Portugal. Tel./Fax: 351-21-3907724. E-mail: musicantiga@mail.telepac.pt.

Dentro de los *Encontros de Música da Casa de Mateus* tendrá lugar, del 5 al 15 de agosto, el ***XXII Curso Internacional de Música Antigua***. En él se impartirán las siguientes asignaturas: canto, *traverso*, flauta dulce (Ricardo Kanji), oboe, fagot, violín, viola, violonchelo, viola da gamba, laúd, clave y danza barroca.
Información: Fundaçao da Casa de Mateus, 5000 Vila Real, Portugal. Tel. 351-59-323121, fax: 351-59-326553, http://www.utad.geira.pt/casa_mateus/.

Dentro del Festival de Música Antigua de Brujas, tendrá lugar un curso de interpretación titulado ***La flauta dulce, de la Edad Media al Barroco tardío***. Se celebrará entre el 10 y el 12 de agosto y contará con los miembros del Flanders Recorder Quartet, entre otros, como profesores que tratarán los siguientes aspectos: Música francesa del s. XVIII para flauta dulce (Bart Spanhove), La flauta dulce el barroco temprano italiano(Han Tol), Música alemana de los siglos XVII y XVIII para flauta dulce (Joris van Goethem), Música inglesa de los siglos XVI y XVII para flauta dulce (Paul van Loey), La flauta en los siglos XIV, XV y XVI temprano (Maurice van Lieshout).
Las inscripciones se deben realizar antes del 15 de mayo, enviando un currículum, una grabación reciente y un programa de trabajo sugerido. El precio es de 3.250 Francos Belgas. Información: Bart Demuyt, tel. 32-11-610510, fax. 32-11-610511, e-mail: bart.demuyt@musica.be.

La ***Académie de Sablé*** se celebrará del 17 al 27 de agosto en Sablé Sur Sarthe (Francia). Los cursos incluyen canto, violín, flauta dulce y *traverso* (Gérard Scharapan), viola da gamba, clave y danza barroca.
Información: B.P. 177 - 72305 Sablé-sur-Sarthe cedex. Tel. 02-43-622222, fax 02-43-622223, e-mail: culture@sable-sur-sarthe.com.

El la ***18th Jerusalem Early Music Workshop*** se impartirán clases de canto, violín y viola, violonchelo y viola da gamba, oboe, *traverso*, trompeta, flauta dulce (Sebastien Marq), fagot, laúd y guitarra y clave, además de tener lugar proyecto de orquesta dirigido por Michael Schneider. Este curso de celebrará en Jerusalén del 14 al 22 de octubre y el precio (incluyendo alojamiento y manutención) es de $450.
Información: Mr. Hed Sella, P.O.B. 39442, Tel Aviv 61393, Israel. Tel. 972-50349377, fax: 972-26259252, e.mail: hedsella@netvision.net.il

PARTITURAS

La editorial MÖSELER ha enviado las siguientes partituras, pertenecientes a la NEUE BLOCKFLÖTEN BIBLIOTHEK editada por Markus Zahnhausen:

Telemann, G.Ph., *Gulliver Suite* para dos flautas alto. Mösseler 22.611. 8 pp. DM 9,50.

Telemann, G.Ph., *Zwei Concerti* para cuatro flautas alto. Mösseler 22.602. 17 pp. + 4 *particellas*. DM 34.

Alcántara, V., *Invisible Poem* para flauta soprano y piano. Mösseler 22.603. 11 pp. + 1 *particella*. DM 21.

Mays, W., *Moon Dances -Three Native American Sketches-* para flauta alto. Mösseler 22.612. 11 pp. DM 19,50.

Zahnhausen, M., *Lyrische Szenen* para flauta alto. Mösseler 22.601. 9 pp. DM 17.

Kochan, G., *Musik* para flauta alto y clave. Mösseler 22.609. 27 pp. + 1 *particella*. DM 38.

Talks - Disputes - Gossip dúos contemporáneos para flautas. Mösseler 22.604. 41 pp. DM 39.

Rottler, W., *Ein tierisches Vergnügen* para flauta soprano y piano. Mösseler 22.605. 19 pp. + 1 *particella*. DM 29.

MÖSELER VERLAG, Postfach 1661, D-38286 Wolfenbüttel, Alemania. Tel.: 05331-95970, Fax: 05331-959720.

La editorial DOBLINGER ha enviado las siguientes partituras:

Woodcock, R., *Concerto Nr. 5 en Do M.* para dos flautas soprano, cuerda y b.c. Doblinger 18 608 [DM 1268]. 18 pp. + 7 *particellas*

Uccellini, M., *Correnti ed Arie* para dos flautas y b.c. Doblinger 18 604 [DM 1270]. 24 pp. + 3 *particellas*

Molter, J.M., *Concerto II en Sib M. MWV VIII/19* para cuatro flautas alto y b.c. Doblinger 18 610. 13 pp. + 3 *particellas*

Molter, J.M., *Concerto III en Do M. MWV VIII/20* para cuatro flautas alto y b.c. Doblinger 18 611. 11 pp. + 3 *particellas*

Haydn, J., *Dos Divertimentos* para cuatro flautas (SATB). Arreglo de K. Winkler. Doblinger 04 475. 15 pp.

Mozart, W.A., *Divertimento en Do M. Kv 439b/II* para cuatro flautas (SATB). Arreglo de K. Winkler. Doblinger 04 469. 11 pp.

Fux, J.J., *Suite I en Do M.* para cuatro flautas (SATB). Arreglo de K. Winkler. Doblinger 04 473. 11 pp.

Fux, J.J., *Suite II en Fa M.* para cuatro flautas (SATB). Arreglo de K. Winkler. Doblinger 04 474. 11 pp.

Dallinger, G., *Vier Tierstudien* para tres flautas (SSA). Doblinger 04 468. 12 pp.

Händel, G.F., *Triosonata en Fa M. HWV 405* para dos flautas alto y guitarra. Arreglo de E. Schaller. Doblinger GKM

181. 8 pp. + 3 *particellas*

Pillinger, F., *Not Four But For U* para tres flautistas. Doblinger 04 480. 31 pp

DOBLINGER MUSIKVERLAG, Wien 1, Dorotheergasse 10, A-1011 Wien, Postfach 882, Austria.

La editorial COMPOSER PRESS ha enviado la siguiente partitura:

O'Neill, N., *Naturesway* para flautas alto y tenor. 8 pp.

RECORDER MUSIC*MAIL*, Scout Bottom Farm, Mytholmroyd, Hebden Bridge, West Yorkshire, HX7 5JS, Reino Unido. Tel. (01422) 882751, Fax (01422) 886157, e-mail: ruth@recordermail.demon.co.uk

La editorial MOECK ha enviado las siguientes partituras:

Bigaglia, D., *Sonata en Fa M.* para flauta alto y b.c. Moeck Nr.1143. 11 pp. + *particella* de flauta y bajo (x2). DM 20,00.

Marbe, M.L., *Arc en Ciel* para flauta alto y flauta travesera. Moeck Nr.1589. 10 pp. (x2). DM 22,00.

Coates, G., *Breaking through* para flauta alto. Moeck Nr.1590. 3 pp. DM 13,00.

Lara, A., *Icaro* para flauta alto. Moeck Nr.1591. 1 p. (tamaño de 3). DM 12,00.

Czerny, C., *Neun Stücke* para cuatro flautas (SATB), ed. G. Zahn. Moeck ZfS 728/729. 9 pp. DM 7,90.

Roberts-James, J., *Variations on Daphne Op.5* para flauta alto/soprano. Moeck ZfS 730. 7 pp. DM 5,10.

MOECK VERLAG, Postfach 3131, D-29231 Celle, Alemania. E-mail: info@moeck-music.de; http://www.moeck-music.de

CONCIERTOS

28 de marzo, Facultad de Ciencias de la Educación, Huelva. MENS INNOVATA (Bárbara Sela, flauta dulce y Alejandro Casal, clave). Música contemporánea para flauta y clave, obras de W. Michel, A. Salas, K. Stockhausen, H.U. Staeps, etc.

29 de marzo, 20 h., Conservatorio de Música de Cuenca. Joan Izquierdo, flauta dulce. Música para flauta de pico y electrónica con obras de José Iges, Luciano Berio, Gabriel Brncic, Adolfo Núñez y Alex Arteaga.

4 de abril, Auditori Torrent, València, 20:30 h. ENSEMBLE BACH XXI (Sara Parés, flauta dulce). Cantatas de J.S.Bach, Motete de Heinrich Bach y Cantata Fúnebre de G.Ph.Telemann.

14 de abril, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 21:00 h. MENS INNOVATA (Bárbara Sela, flauta dulce y Alejandro Casal, clave). Ibid., 28 de marzo.

11 de mayo, Salón de actos del Instituto Francés, Madrid. Lachrimae Consort de París (Pedro Bonet, flauta dulce, Ph. Foulon, vla. da gamba, J.M. Robert y W. Waters, guitarra y archilaúd). Los instrumentos de cuerda pulsada en el bajo continuo.

12 de mayo, Iglesia de San Pedro, Sevilla, 21:00 h. MENS INNOVATA (Bárbara Sela, flauta dulce, A. Huete, soprano, A. Barrales, viola da gamba, C. Navas, tiorba y A. Casal, clave). G.Ph. Telemann y J.S. Bach: cantatas y música de cámara.

15 de mayo, Granada. Grupo de Música Barroca "La Folía" (Pedro Bonet, flauta dulce, J. Comellas y S. Barcelona, vihuelas de arco, J.C. de Mulder, vihuela de mano, A. Martínez Molina, clave). Música para instrumentos bajos (Conmemorativo del V Centenario de Carlos V).

19 de mayo, Auditorio del Conservatorio de Manresa (Cataluña), 20:30 h. AFFETTI MVSICALI (Sara Parés, flauta dulce). Música en tiempos de Carlos V.

30 de mayo, Auditorio Nacional de Música, Sala de Cámara, Madrid. Grupo de Música Barroca "La Folía" (Pedro Bonet y Belén González Castaño, flautas dulces, F. Sánchez, bajón, A. Rodríguez, violonchelo, A. Martínez Molina, clave). Música instrumental del tiempo de Velázquez.

16 de junio, Capilla del Palacio Real de El Pardo, Madrid, 21 h. ibid. 15 de mayo

20 de junio, Caja Madrid, Barcelona. L'ALBERA: flauta,viola da gamba, clavicémbalo (Sara Parés, flauta dulce). Monográfico J.S. Bach.

23 de junio, Colegiata del Palacio Real de La Granja, Madrid, 20 h. Grupo de Música Barroca "La Folía" (Pedro Bonet y Belén González Castaño, flautas dulces, A. Tey, voz, A. Rodríguez, violonchelo, A. Martínez Molina, clave). El Barroco musical en tiempos de Felipe V.

27 de junio, Patio de los Mármoles del Hospital Real, Granada, 22:30 h. Grupo de Música Barroca "La Folía" (Pedro Bonet y Paul Leenhouts, flautas dulces, Ph. Foulon, vla. da gamba, A. Martínez Molina, clave). "Los viajes de Gulliver" y otras visiones extremas del barroco.

1 de julio, Iglesia de san Pedro Apóstol, Fuente el Saz del Jarama (Madrid), 22 h. Grupo de Música Barroca "La Folía" (Pedro Bonet, flauta dulce, A. Rodríguez, violonchelo, A. Martínez Molina, clave). "Grandes Sonatas del Barroco", obras de Corelli, Castello, Bach, Haendel, Kuhnau y Telemann.

29 de julio, La Bisbal (Girona). AFFETTI MVSICALI (vocal). Programa a determinar.

22 de agosto, Sala Príncipe de Asturias del Euroforum Felipe II, San Lorenzo de El Escorial, Madrid, 23:00 h. Ibid. 15 de mayo.

DISCOS

Hemos recibido los siguientes discos, de los que intentaremos incluir una reseña el próximo número:

KLANGREDEN. Obras de Hans Stadlmair (*Intermezzi* para tres flauta dulces, *Sonata pastorale* para flauta dulce y piano) y de Markus Zahnhausen (*Klangreden* para flauta dulce y flauta travesera, *Flauto dolce solo* para flauta dulce). Sabine Federspieler, Markus Zahnhausen y Markus Bartholomé, flauta dulce, Sandra Stino, flauta travesera, Thomas Schmöger, piano. Cadenza CAD800918, 1997, 74'03", DDD.

STEINGARTENSTILLE. Música sobre Haikus de Günther Klinge. Obras de Wilfried Hiller (*Servietten-Haiku* para soprano e instrumentos), Minas Borboudakis (*Steingartenstille* para soprano, flauta y percusión), Antje Uhle (*Der Geist der Stille* para alto, violín, violonchelo y clave) y Markus Zahnhausen (*Klindende Zeit* para barítono, flauta dulce, violonchelo y piano). Traurige Tropen 007, 1998, 67"17'.

DE ANTEQUERA SALE UN MORO. Música de la España cristiana, mora y judía hacia el año de 1492. Obras del Cancionero del Palacio, Luys Milán, Miguel de Fuenllana, y anónimos sefarditas. MÚSICA FICTA (Colombia). MF-002, 1999, 72'09", ADD.

5º CURSO DE VERANO PARA FLAUTISTAS DE PICO

DEL 1 AL 6 DE JULIO DEL 2000

RESIDENCIA MARCOS CASTAÑER
ELS HOSTALETS DE BALENYÀ (VIC-BARCELONA)

****

PROFESORES: Lluís Casso, Rosa Corella, Sara Parés y Abel Puig

El *5º curso para flautistas de pico* está abierto a estudiantes con un nivel de final de grado elemental hasta grado superior y a flautistas amateurs con un nivel equivalente. Habrá clases colectivas de técnica, clases de repertorio individual y de conjunto. Las clases rotativas con los cuatro profesores del curso, hacen posible un seguimiento del trabajo de una manera dinámica y variada. También tenemos la colaboración de **Carles Budó**, correpetidor de clavicémbalo, que nos permitirá trabajar las obras con acompañamiento.

Paralelamente al trabajo musical, el curso ofrece la posibilidad de asistir a sesiones de yoga que nos ayudarán a sacar un mayor provecho del curso.
El curso se iniciará con la bienvenida a los participantes el día 1 a partir de las 4 h. de la tarde; seguidamente se dará detalle de los grupos formados y del horario de clases, ensayos, comidas, tiempo libre... Cada alumno tiene que llevar alguna obra para flauta sola o con acompañamiento, para trabajar en la clase individual. Para la buena marcha del curso sugerimos que cada participante lleve su atril y, evidentemente, las flautas de que disponga.

El domingo día 2 los profesores ofrecerán un concierto a la gente de Balenyà, al que estáis todos invitados.

¡Y el último día del curso tendrá lugar el ya tradicional concierto de alumnos!

La residencia Marcos Castañer, situada en medio de la naturaleza en las afueras de Hostalets de Balenyà (carretera N-152 Barcelona-Puigcerdà, RENFE línea Barcelona-Vic-Puigcerdà), es por sus prestaciones, un lugar ideal para trabajar de manera agradable y relajada. La finca dispone de un edificio independiente donde se encuentran el comedor, los dormitorios y varias salas para las clases y los ensayos de conjuntos. Todo ello rodeado de una zona ajardinada, campo de deportes...

El precio del curso es de 40.000 ptas, e incluye también alojamiento, desayuno, comida, merienda y cena desde la cena del día 1 hasta la comida del día 6, que nos ofrecen las responsables de la residencia, las simpáticas religiosas Felipenses. Los dormitorios son individuales o dobles, cómodos y bien equipados.

¡Os esperamos con ganas de trabajar y pasarlo bien!

****

Para más información e INSCRIPCIONES, podéis contactar personalmente con:
93 2107690 Lluís Casso / 93 3596377 Rosa Corella / 972 257095 Sara Parés /
93 2682062 Abel Puig. E-mail: hostaletsdebec@hotmail.com

****

ORGANIZADO CON EL APOYO DEL AYUNTAMIENTO DE BALENYÀ

RESEÑAS Y CRÍTICAS

DISCOS

LYRISCHE SZENEN. Solo recorder music by Markus Zahnhausen. *Jahreszeichen: Frühlingsmusik-Sommerklänge-Herbstmusik-Winterbilder; Lux æterna; Lyrische Szenen; Musica inquieta.* Susanna Laurin, flautas. BIS CD-1013, 1999, 66' 13", DDD.

En la entrevista con Markus Zahnhausen publicada en el número 10 de esta REVISTA, él mismo anunciaba que "Susanna Laurin (la esposa de Dan) -una virtuosa flautista con mucho talento- está preparando un CD con la mayor parte de mis obras para flauta sola". Dos años después, podemos disfrutar del resultado de este trabajo.

La música es original y variada, además de asequible para un oyente poco acostumbrado a la música contemporánea más *árida* habitual en el repertorio de nuestro instrumento. *Jahreszeichen* es un conjunto de pequeñas piezas en torno a las cuatro estaciones del año. Destaca en ellas, y en general en la obra de Zahnhausen, el lirismo, y en este caso no falta lo descriptivo (desde la escena navideña de *Winterbilder* –imágenes de invierno– hasta la rosa en *Sommerklänge* –sonidos de verano–, pasando, por supuesto, por el canto de los pájaros). Para conseguir la expresividad deseada, Zahnhausen recurre tanto a los efectos típicos de la música contemporánea (*frullato*, multifónicos, etc.) como a otros menos frecuentes, por ejemplo golpear la flauta con un anillo, producir diferentes sonidos con la boca o silbar.

Lyrische Szenen, que da título al disco, es un conjunto de tres piezas a modo de fantasías: *Pastoral*, *Traumspiel* (inspirada en la *Fantasía en re menor* de Telemann) y *Nostalgischer Waltzer* (que contiene alusiones a pasajes musicales de C.Ph.E. Bach). Se aprecia aquí la importante influencia que ejerce en el compositor el repertorio más clásico de la flauta de pico, adaptado a sus propias intuiciones musicales.

En el mismo tono expresivo y siempre lírico se encuentra *Musica Inquieta*, también de tres movimientos: *Sonata* (con estructura formal clásica), *Aria interrotta* (una hermosa siciliana constantemente interrumpida por trinos o fragmentos rápidos y contrastantes) y *Rondo*, que proporciona un final virtuosístico.

Muy diferente a estas tres obras es *Lux Aeterna*, sorprendente por su lenguaje inusual y extremada delicadeza. La considero sin duda alguna la más interesante del grupo: en contra de su práctica más habitual, Zahnhausen investiga efectos sonoros como el sonido producido al soplar en los agujeros como si se tratara de una flauta travesera o los armónicos (*flageolet-tones*) y emplea la microtonalidad. El resultado es una composición de gran belleza en la que se produce la transición desde el sonido más frágil al habitual de la flauta. Quizá a muchos les sirva para romper ciertos estereotipos en los que tendemos a encasillar la música de nuestro tiempo.

Como decía Zahnhausen, Laurin es realmente «una flautista virtuosa y con mucho talento», aunque en ocasiones juega demasiado con el *tempo* y poco con la dinámica, de modo que falta una precisión con respecto a lo escrito en la partitura que sería especialmente deseable en estas obras, compuestas muy detalladamente y en las que cada sonido cobra importancia. La elección de los instrumentos, todos ellos afinados a 415, es muy acertada, incluyendo flautas como la tenor en mi bemol o la *fourth flute*, que aportan una sonoridad especial.

Me gustaría animar desde aquí a los lectores de la REVISTA a conocer y disfrutar, como oyentes y como intérpretes, la obra de Zahnhausen: hay muchas posibilidades de hacer buena música, y música atractiva, para flauta solo, y esta es la mejor prueba de ello. El disco ha tenido ciertos problemas de distribución en España, donde en principio debería poder conseguirse a través de Diverdi. Una buena alternativa para conseguirlo puede ser la compra a través de Internet. —MARÍA MARTÍNEZ AYERZA.

SHINE & SHADE. British music for recorder and piano. Norman Fulton, *Scottish Suite* (1954); Edmund Rubbra, *Metitazioni sopra «Coeurs Désolés»* (1949); York Bowen, *Sonata Opus 121* (1946); Lennox Berkeley, *Sonatina* (1939); Edward Gregson, *Three Matisse Impressions* (1993); Stephen Dodgson, *Shine & Shade* (1975); Donald Swann, *Rhapsody from Within* (1982). Piers Adams, flautas de pico. Julian Rhodes, piano. Upbeat Classics URCD150. Grabado en 1993. DDD.

Este disco pretende reunir la mejor música británica para flauta y piano del siglo XX, recurriendo fundamentalmente a encargos de Carl Dolmetsch, que durante cincuenta años (entre el 39 y el 89) solicitó obras a distintos compositores, para estrenarlas en un concierto anual. Las dos únicas excepciones son la pieza que da título al disco, la serie de variaciones *Shine & Shade*, (en la que se entremezclan el jazz, el blues y lo clásico), que está dedicada al flautista Richard Harvey, y las *Three Matisse Impressions* de Gregson, reflejo de tres cuadros del pintor francés, música con una clara influencia impresionista, especialmente notable en el segundo movimiento (*Luxe, Calme, et Volupté*).

El repertorio es muy atractivo desde el punto de vista musical: son todas composiciones de calidad y representan diferentes momentos y tendencias de la música británica de este siglo: el academicismo, presente por ejemplo en Rubbra (alumno de Vaughan Williams), que construye su obra sobre un tema del siglo XV conservan-

do el lenguaje modal; la influencia del folk en la *Scottish Suite* de Fulton, o la originalidad de *Rhapsody from Within*, una obra divertida y muy agradable, con armonía clasicista en el primer movimiento, una expresiva rapsodia central, y un final con swing.

La *Sonatina* de Lennox Berkeley, quizás la única que puede ser algo más conocida por estar en el programa de algunos conservatorios y editada por la Schott -OFB 1040-, compuesta justo antes del estallido de la II Guerra Mundial, ofrece dentro de su diversidad de caracteres una inquietud casi constante, incluso en el segundo movimiento, en apariencia calmado pero en el que la tensión aumenta produciendo cierto desasosiego.

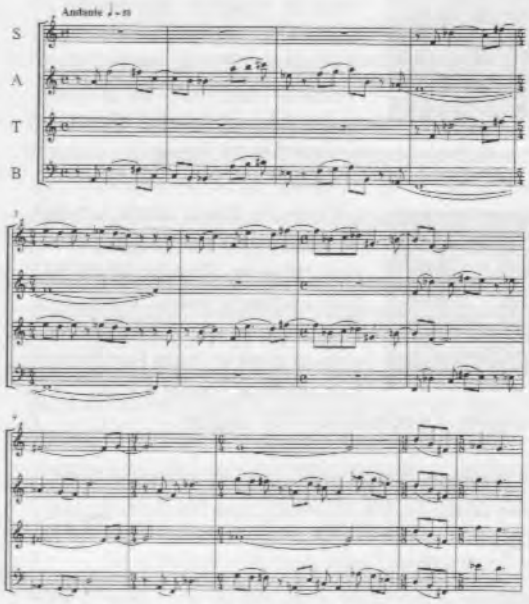
Ambos intérpretes demuestran sobradamente su virtuosismo y compenetración en la interpretación de todas las obras, pero no puedo evitar que a veces el sonido de Adams me resulte un poco forzado, como si estuviera soplando demasiado, sobre todo en el registro agudo. Aun así, la dinámica y la afinación están muy bien controladas, hay ciertos momentos excelentes en este sentido, como el final de la *Mussette* de la *Scottish Suite*.

De nuevo, al escribir esta crítica, he sentido algo parecido a lo que me sucedió escuchando la música de Markus Zahnhausen: ¡Cuánto buen repertorio original para nuestro instrumento desconocemos la mayoría de los flautistas! Después de oír la excelente *Sonata Opus 121* de Bowen (muy virtuosística, por cierto, tanto para el piano como para la flauta, que tiene una exagerada cantidad de sobreagudos que a Adams, como buen *recorder virtuoso*, le salen impecables...) me veo obligada a reflexionar acerca de lo que muchos músicos (y por desgracia muchos flautistas) consideran: que la flauta de pico tiene un *repertorio muy limitado*. ¿No será más bien que somos los flautistas quienes tenemos una capacidad muy limitada para buscarlo y difundirlo? Como siempre, como en todo, hay que moverse... Carl Dolmetsch lo hizo y consiguió más de cincuenta obras originales, entre las cuales se encuentran algunas de las más representativas compuestas para flauta durante este siglo. Ahora nos toca a nosotros. —MARÍA MARTÍNEZ AYERZA.

GREENSLEEVES. Anón. Inglaterra s. XVII, *Greensleves to a Ground*; *Johney Cock thy Beavor*; *My Lady Careys Dompe*; Johann Sebastian Bach, *Allegro de la Sonata en trío nº 1 BWV 525*; *Menuet (nº 4) del Álbum de Anna Magdalena Bach BWV anh 114*; *Musette (nº 22) del Álbum de Anna Magdalena Bach BWV anh 126*; *Preludio en Do M. BWV 846*; *Siciliana de la Sonata en Mib M. BWV 1031*; Robert Carr, *Divisions upon an Italian Ground*; George Frideric Handel, *Andante de la Triosonata Op. 2 nº 1*; *Concerto a 4*; Philibert de Lavigne, *Tambourin de la Sonata en Do M. "La*

MOECK

MATTHIAS MAUTE



FARBEN, for recorder quartet (SATB), 4 performance scores

9 Segments – 9 colours: each segment is in itself rhytmycally homogeneus (monochromatic), so that the nine tone colours are optically already distinguishable from one another, as one can easily ascertain by glancing through the pages.

This juxtaposition as in a kaleidoskope is arranged in a symmetrical structure:

1 2 3 4 5 6 7 8 9

complete instruments · without foot joint · only head joint · without foot joint · complete instruments

Edition Moeck No. 1587 · ISMN M-2006-1587-6

MOECKMUSIC
INSTRUMENTE UND VERLAG

P.O. Box 3131 · D-29 231 Celle
Telefon: 05141/88 53 0 · Telefax: 05141/88 53 42
E-Mail: info@moeck-music.de
Internet: www.moeck-music.de

Barssan"; Benedetto Marcello, *Sonata en Fa M. Op. 2 nº 12*; Henry Purcell, *Rondeau de Abdelazer*; Giuseppe Sammartini, *Allegro de la Sonata nº VI en Re m.*; Georg Philipp Telemann, *Rejuissance de la Suite (Ouverture) en La m. TWV 55: a 2*. Álvaro Marías, flauta de pico y travesera barroca; ZARABANDA. Grabado en 1998, Erato 3984-25569-2, 63'50", DDD.

Cuando nos reunimos para realizar conjuntamente una crítica del nuevo disco de ZARABANDA, no nos imaginábamos que nos iba a resultar tan sencillo poner de acuerdo nuestras opiniones. Lamentablemente, éstas no son demasiado favorables. Partimos de la base de que se trata de un disco que pretende acercar la música antigua al gran público a través de la flauta de pico. Esto se aprecia en la publicidad que se le ha dado al disco, en los comentarios del propio autor, y por supuesto, tan solo con mirar el repertorio escogido.

Creemos que un disco de estas características es un proyecto muy interesante, tanto por divulgar un gran desconocido como la flauta de pico como por acercar al gran público un extenso y magnífico repertorio como es el de la música antigua. Pero, como decíamos, nuestra impresión no ha sido muy buena.

Nos encontramos ante una grabación elaborada de modo que no llega a los mínimos que creemos exigibles al embarcarse en una empresa de este tipo, y la primera prueba de ello es puramente anecdótica: apenas abrimos el *booklet* nos encontramos con un compositor desconocido llamado TELEMAN (sic), aparte de otros muchos errores tipográficos que, sin tener mayor importancia, causan mala impresión al lector.

Este aire descuidado se trasluce en otros aspectos con igual resultado: la estructura del disco es caótica dado que está compuesto en su mayor parte por extractos, en unos casos de obras conocidas y en otros, de repertorio poco habitual, ordenados sin justificación aparente. A esto hay que sumarle la presencia de pequeñas piezas del repertorio más infantil del clave a solo que no hemos sabido bien cómo interpretar en el contexto de la grabación.

El alto número de *grounds* o similares con el que nos encontramos (*Greensleeves*, una *Chacona* de Marcello, *An Italian Ground*, etc.) proporciona densidad y falta de ritmo al disco. En la interpretación de obras con bajo *ostinato* es necesario un trabajo especialmente detallista y creativo por parte del continuo y virtuoso y depurado por parte del solista. Pero en este caso nos encontramos con un acompañamiento demasiado simple, que termina resultando pesado, y un solista que buscando, al parecer, el lirismo, olvida elementos esenciales de la música, como la afinación, la conjunción o la calidad de sonido.

Merecen especial atención las dos únicas obras completas incluidas en el disco: el *Concerto per flautino* en do Mayor RV 443 de Vivaldi: todo un reto para cualquier flautista dada su extrema dificultad y la gran cantidad de excelentes versiones previas, y el *Concerto a quattro en re menor* de Haendel. En el primero, que resulta ser la obra mejor ejecutada de la grabación, Álvaro Marías demuestra algo más de preparación que en el resto, pero no puede evitar cierto descontrol en los pasajes más virtuosos y una falta de coordinación entre el solista, la orquesta y el continuo. En cuanto al concierto de Haendel, resulta especialmente llamativa la falta de comprensión de las voces.

Nos resulta muy difícil valorar los aspectos positivos de este trabajo pues carece de la mayoría de elementos básicos que cabría esperar en una grabación profesional, y por supuesto del trabajo añadido que requiere un disco de divulgación: una programación más estudiada, mejores explicaciones y mejor interpretación.

Esperando equivocarnos, nos da la impresión de que al tratarse de un disco para el gran público se ha trabajado sin tener en cuenta que no sólo los músicos profesionales saben discernir un trabajo bien hecho del que no lo está. —LA CASTELLA, SELMA Y SALSAVERDE Y DE LA VIGNE*.

---

* LA CASTELLA = María Martínez Ayerza
SELMA Y SALSAVERDE = Guillermo Pérez Lovillo
DE LA VIGNE = Arnau Rodon Sadurní

Lindoro

Colección de discos de flauta

.- *Sonate per flauto e basso continuo*. Sonatas de Corelli, Veracini, Castruci, Sammartini y Locatelli. POEMA HARMONICO (Guillermo Peñalver, flauta dulce; Ventura Rico, viola da gamba; Juan Carlos Rivera, tiorba y guitarra barroca). Lindoro MPC-0702. *Nuevo*

.- *SELMA: AL SUONO ELETTO*. Obras de Selma y Salaverde. MORE HISPANO (Vicente Parrilla, flauta de pico; Leonardo Rossi, violín; Javier Zafra, bajón; Fahmi Alqhai, viola da gamba; Jesús Fernández Baena, tiorba; Javier Núñez, clave y órgano). Lindoro MPC-0703. *Nuevo*

.- *Flauta de pico sola*. Obras de Berio, Donatoni, Bofill, Mestres-Quadreny y Andriessen. JOAN IZQUIERDO. *En preparación*

Suscripción a través de la REVISTA DE FLAUTA DE PICO: **cada disco 1500 ptas. gastos de envío incluidos.** Para solicitar los discos, ingresar (y enviar resguardo a la REVISTA) el importe en la cuenta de la REVISTA o enviar un giro postal a la dirección de la misma.

REVISTAS

American Recorder, Vol. XXX nº 4 y nº 5, septiembre y noviembre 1999 y Vol XXXI nº 1 y nº 2, enero y marzo 2000. Editor, Benjamin S. Dunham. 36, 36, 36 y 40 pp.

Dan Laurin publica en el número de septiembre un interesante artículo en el que analiza la influencia de la forma de la cavidad bucal, y los cambios que el flautista puede producir en ella, en el sonido de la flauta.

Del número de noviembre hay que destacar un meticuloso artículo en el que Anthony Rowland-Jones analiza cómo, porqué, cuándo y dónde apareció la primera flauta dulce.

En enero, la revista americana se hace eco de la muerte del flautista LaNoue Davenport, publicando diversos obituarios. Además aparece un artículo sobre las maderas utilizadas, antigua y actualmente, para construir flautas así como las diversas razones que llevan a su elección.

Un nuevo concierto para sopranino de Vivaldi es el descubrimiento que nos ofrece Nikolaj Tasarov en la revista de marzo. Es en realidad un concierto para violín (RV 312) que, según el manuscrito, parece haber sido compuesto originalmente para flauta.

The Recorder Magazine, Vol. 19, nº 3 y nº 4, otoño e invierno 1999 y Vol. 20 nº 1, primavera 2000. Editor, Andrew Mayes. 44 pp.

El número de otoño de la revista inglesa dedica bastantes páginas a la publicación de diversos obituarios del constructor Fred Morgan, fallecido en marzo del año pasado. La revista se completa con un artículo sobre retórica que contiene un análisis del primer movimiento de la *Sonata en Fa m.* de Telemann desde el punto de vista de los afectos, y una entrevista con el constructor Frederick von Huene.

Anthony Rowland-Jones contribuye al siguiente número con un nuevo artículo sobre la iconografía de la flauta dulce, en este caso a las apariciones del instrumento entre los regalos hechos por los pastores a Jesús en su nacimiento. Un breve artículo describe la nueva flauta para una mano de Dolmetsch y en otro Craig Carmichel explica cómo instalar en la flauta un sistema que permita dinámicas, basado en abrir y tapar un agujero practicado en el bloque.

En el último número, Alec Loretto escribe una reflexión sobre el tiempo que ha pasado en el mundo de la flauta (más de 25 años). Siguiendo el camino abierto por este último en anteriores números de la revista, Denis Thomas nos ofrece las instrucciones para construir una flauta bajo en do cuadrada. Andrew Mayes publica una reseña sobre el Concurso Moeck/SRP, cuya final se celebró en octubre, que completa con una entrevista con la ganadora, Pia Loman. Rowland-Jones añade en este número unos cuantos ejemplos más de representaciones iconográficas de la flauta dulce.

Tibia, Vol. XXIV/4, 1999, Vol. XXV/I y II, 2000. Editor, Dr. Hermann Moeck. 88 pp.

Junto a los comentarios que hace Gerhard Braun a su propia obra *Abbreviaturen* para flauta soprano y piano, en el primer número reseñado encontramos un solo artículo referido a la flauta dulce, en el que dos miembros del trío de flautas DREIKLANG BERLIN explican sus experiencias ensayando e interpretando la obra *Das Haupt der Medusa*, de Witold Szalonek.

En el primer número de este año aparece una entrevista con Dan Laurin, además de un artículo de Peter Thalheimer sobre la historia de los conjuntos de flautas en lo referente a los tamaños de los instrumentos, titulado muy propiamente *«In fifths and foruths»*. Aprovechando la ocasión del 70 cumpleaños del compositor Werner Heider, se publican dos artículos dedicados a sendas obras suyas para flauta dulce: *Gassenbauer* (flauta sopranino y pequeño tambor) y *La Leggenda di Sant'Orsola* para tres tenores.

El incansable Rowland-Jones publica en el segundo número de la revista alemana (nos preguntamos porqué no se habrá publicado este artículo antes en alguna revista de habla inglesa, ya que atañe más directamente a sus lectores) un artículo sobre la palabra inglesa *Recorder*, la única que existe para nombrar nuestro instrumento sin acudir a aspectos relacionados con su construcción (el 'pico') o a su sonido ('dulce').

Windkanal, 3/99. Editor, Conrad Mollenhauer GmbH. 36 pp.

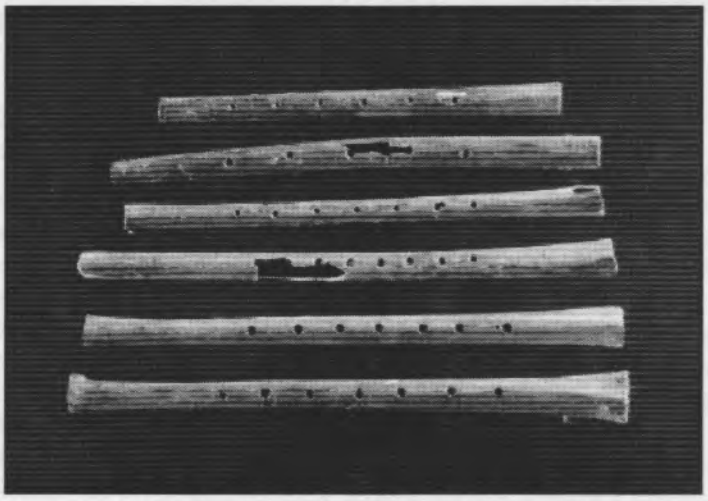
En este número se publica la 2ª parte del artículo de Paul Leenhouts sobre música inglesa cuya traducción aparece en esta páginas, así como una entrevista con Volker Leiss y un breve articulo de Andreas Küng sobre la construcción de flautas.

Desafortunadamente, han dejado de enviarnos esta revista, por lo que no seguiremos reseñando próximos números.

Zeitschrift SAJM, enero y marzo 2000. 48 y 52 pp.

En los dos últimos números de esta revista suiza hemos encontrado un exhaustivo listado –con comentarios– de páginas de Internet relacionadas con la flauta dulce, que incluye, además de las dedicadas al propio instrumento, asociaciones, constructores, editoriales, compositores, centros de documentación musical, etc.

ENCONTRADAS FLAUTAS DE HUESO EN CHINA EN UNA EXCAVACIÓN DEL NEOLÍTICO



Flautas de 9000 años de antiguedad, procedentes de Jiahu, provincia de Henan, China.

Según la revista NATURE* en su número de septiembre (Vol. 401/23), en unas excavaciones en Jiahu en la provincia de Henan (China) se han encontrado los que pueden ser los primero instrumentos de múltiples notas, completos y tocables, encontrados hasta el momento; pueden llegar a tener unos 9.000 años. Se trata de seis flautas completas encontradas junto con fragmentos de quizá unas treinta más; están hechas de hueso y tienen entre 5 y 8 agujeros; no son flautas con bloque, sino del tipo de extremo abierto, como el shakuhashi o la quena. La mejor conservada (segunda empezando por debajo en la foto), que tiene siete agujeros y mide 24 centímetros de largo, ha sido tocada y analizada tonalmente (puede escucharse en http://www.bnl.gov/bnlweb/flutes.html) y según el artículo produce intervalos similares a la escala diatónica occidental.

* Agradecemos a Manolo Castellano el habernos suministrado el artículo referido.

III CURSOS Y ENCUENTROS DE MINISTRILES

La música europea del siglo XVI

SEGOVIA. Del 10 al 16 de Julio 2000

Organiza: Fundación Don Juan de Borbón
Colabora: Ministerio de Educación y Cultura. Dir. Gral. de Cooperación Cultural/INAEM

Instrumentos:

Corneta (Paco Rubio). **Chirimía** (Jordi Argelaga). **Sacabuche** (Simeón Galduf). **Bajón y bajoncillos** (Fernando Sánchez). **Instrumentos de tecla/Acompañamiento** (Claudio Astronio). **Percusión** (Pedro Estevan). **Ornamentación e improvisación** (abierto a flautistas, cantantes, otros instrumentos). **Otros instrumentos** (Encuentros y talleres).

Encuentros y Talleres:

Música de cámara: banda de ministriles, conjuntos instrumentales de danzas y de polifonía, abiertos a todos los inscritos.

Organología: Restauración, construcción y mantenimiento de instrumentos. Construcción de cañas.

Los alumnos de clases instrumentales participan en los Encuentros y Talleres, que admiten también inscripción independiente.

Información e inscripciones:

Fundación Don Juan de Borbón. Sección de Investigación Musical.
Directora del Curso: Alicia Lázaro.
C/Juan Bravo, 7-1°. 40001 SEGOVIA.
Tel. 921-461400. Fax. 921-462249
e-mail: cursosfdjb@retemail.es
http://www.fundac-juandeborbon.com

FUNDACION
Don JUAN de BORBON

Noticia biográfica de los autores de este número

Jordi Ballester Gibert es doctor en musicología, profesor de piano y licenciado en historia del arte. Desde 1991 es director del Conservatorio Profesional de Terrassa y de la Escuela Municipal de Música de la misma ciudad, donde ejerce como profesor de piano, estética e historia de la música desde 1985. Su actividad docente se extiende a la Universidad Autónoma de Barcelona, donde es responsable de las materias de organología y de tecnología musical en el marco de la licenciatura de Historia y Ciencias de la Música.

En el terreno de la investigación sus trabajos abarcan distintos aspectos relacionados con la musicología histórica, entre los que destacan especialmente los dedicados a la iconografía musical y a la organología medieval. En 1995 obtuvo el Premio de Investigación Musical «Emili Pujol» de la Fundació Pública «Institut d'Estudis Ilerdencs» de la Diputación de Lleida.

Su último libro publicado está dedicado a la *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear I: Dels inicis al Renaixement* (Barcelona: Edicions 62, 2000), del que son coautores Joaquim Garrigosa y Romà Escalas.

Paul Leenhouts (1957) obtuvo el diploma de solista en el *Sweenlick Konservatorium* de Amsterdam (Holanda), donde estudió con Marijke Ferguson y Walter van Hauwe. Desde 1993 es profesor de flauta de pico en este conservatorio, y se ha especializado, entre otras cosas, en la evolución histórica de la flauta y en música inglesa de *consort*. Es miembro fundador del "Amsterdam Loeki Stardust Quartet", del "Collegium Atlántis", de "The Royal Wind Music Consort" y del dúo "Il Transilvano" (con el laudista Fred Jacobs). Una intensa actividad concertística ha llevado a Leenhouts por toda Europa, así como por Estados Unidos, Australia, Canadá, Japón y los estados de la antigua Unión Soviética.

Paul Leenhouts ha dirigido en durante años la organización del *Open Holland Recorder Festival* de Utrecht; actualmente es director del *International Baroque Institute* en el *Longy School of Music* de Boston (EE.UU.)

Además de como flautista, es muy conocido por sus numerosas composiciones y arreglos de música antigua y moderna (Moeck, Ascolta y ¡Huzza! Edition Amsterdam).

María Martínez Ayerza. Nace en Cuenca en 1982 y realiza sus estudios de Grado Elemental y Medio de flauta de pico en el Conservatorio de dicha ciudad. En 1998 comienza el Grado Superior en el Conservatorio de Sevilla.

Ha asistido regularmente a clases con Fernando Paz, profesor de flauta del Conservatorio de El Escorial, así como a numerosos cursos en los que ha recibido enseñanzas de maestros como Giovanni Antonini, Marijke Miessen, Joan Izquierdo y Josep María Saperas. Así mismo ha complementado su formación en cursos de Grafía Musical Contemporánea bajo la dirección de Jesús Villa-Rojo.

Ha colaborado con diversas formaciones como DUVIENSELA, el CUARTETO DE FLAUTAS DE PICO DEL CONSERVATORIO DE CUENCA, con el que participó en el programa del MEC "Música en la Escuela" o el CUARTETO DE FLAUTAS 'DOULCE MEMOIRE', finalista en el I Concurso Andaluz para Jóvenes Intérpretes, desarrollando con todas ellas una amplia actividad concertística.

REVISTA DE FLAUTA DE PICO MATERIAL ESPECIAL POR ENCARGO

Partituras

- FRANCESCO BARSANTI, *Concerto en Sol M.* Op. 3 nº 4 para cuarteto de flautas de pico, clave obligado y b.c. Transcripción de Joaquín Hernández Rodríguez. Partitura (13 pp.) y material. Precio: 300 ptas.
- ALONSO SALAS, *Hoquetus bien temperado* y *Secuentia* para cuarteto de flautas. Partitura (5 pp.). Precio: 100 ptas.
- ANTONIO VIVALDI, 'Allegro' del *Concerto en Re m.* Op. 3 nº 11 de "L'Estro Armonico" para flauta de pico alto y clave obligado. Transcripción de Joaquín Hernández Rodríguez. Partitura (5 pp.) y partes de flauta y b.c. Precio: 150 ptas.
- MARIANO MARTÍN, *Preludio y Canzona "La Alitxu"*, para flauta de pico y violonchelo. Partitura (2 pp.) Precio: 50 ptas.
- ANÓN., *Estampie 'Tre fontane'* para flauta sola. Transcripción de Ernesto Schmied Scoop. Partitura (3 pp.). Precio: 50 ptas.
- ALONSO SALAS, *9 Estudios para flauta de pico alto* (11 pp.). Precio: 200 ptas.
- SELMA Y SALAVERDE, *Canzona 51.* (4 pp.). Precio: 75 ptas.
- ÍÑIGO CASALÍ, *Marcha de los Insectos* para tres flautas (SAT). Partitura (5 pp.). Precio: 100 ptas.

Textos

- BÁRBARA SELA ANDRÉS y GUILLERMO PEÑALVER SARAZIN, *Fabricantes de flautas de pico.* Artículo introductorio y lista de más de 280 fabricantes del siglo XX. Contiene las direcciones y resumen de los respectivos catálogos. Encuadernado con gusanillo, cartón y acetato. Precio: 600 ptas.

Números atrasados (1 a 14)

Sevilla (sin envío postal)	= 400 ptas.
España	= 500 ptas.
Europa	= 600 ptas.
Resto del mundo (por superficie)	= 700 ptas.
Resto del mundo (por avión)	= 1000 ptas.

Para solicitar este material, ingresar (y enviar resguardo a la revista) el importe en la cuenta de la revista o enviar un giro postal a la dirección de la misma.

III Semana de MÚSICA *Antigua*

Gijón. España. 15 al 23 de julio de 2000

CURSOS

- Violín barroco, *Florence Malgoire.*
- Clavecín, *Blandine Verlet.*
- Flautas y gaitas medievales, *Pierre Hamon.*
- Viola y laúdes medievales, *Marco Hovart.*
- Técnica vocal y canto, *Michel Hart.*
- Guitarra barroca, *Gerardo Arriaga.*
- Viola de Gamba, *Peré Ros.*
- Zanfona barroca, *Marcelo Bono.*
- Luthería, *Carlos González.*
- Danza histórica, *Begoña del Valle.*

CONCIERTOS

-Jordi Savall
-Rolf Lislevand
-Kerylos
-Conjunto de Cámara de la Universidad de Valladolid
-Alegría
-Rinaldo Alessandrini

SEMINARIOS

-"Introducción a la música de la antigüedad greco-latina". *Annie Bellis.*
-"Análisis de la música antigua". *Ramón Sobrino*

INFORMACIÓN Y RESERVAS
Teléfono: 985 35 57 69
E-mail: difusion@netcom.es

FUNDACIÓN MUNICIPAL DE CULTURA, EDUCACIÓN Y UNIVERSIDAD POPULAR
Ayuntamiento de Gijón

TEATRO MUNICIPAL
JOVELLANOS DE GIJÓN, S.A.

REVISTA DE FLAUTA DE PICO

(la revista española de flauta dulce)

nº 16, II/2000

pág. SUMARIO

2 Editorial

3 Entrevista con: DENIS RAISIN-DADRE

ARTÍCULOS:

11 JORDI BALLESTER, *El pastor músico y la flauta dulce en la pintura catalana y valenciana del siglo XV*

17 MARÍA MARTÍNEZ AYERZA, *Las Sonatas para flauta y b.c. de G.F. Händel (2ª parte)*

29 JOSÉ DEL RINCÓN RUBIO, *Reflexiones sobre el papel de la flauta dulce en la enseñanza obligatoria*

33 NOTICIAS:
Partituras / Discos / Conciertos / Cursos

36 RESEÑAS Y CRÍTICAS:
Libros / Partituras / Revistas / Discos

44 VARIOS:
Noticia biográfica de los autores de este número

REVISTA DE FLAUTA DE PICO
nº 16, II/2000

Dirección y redacción: Bárbara Sela Andrés y Guillermo Peñalver Sarazin

Colaboran también en este número: Manuel Castellano, Joaquín Hernández, Joan Izquierdo, Francisco Rosado, Mª Jesús Udina

Colabora en la corrección de pruebas: Antonio Torralba Martínez

Diseño de portada: José Ángel Sánchez, Osuna, 1995

La dirección de la revista no se hace responsable de las opiniones vertidas por los firmantes

Pedidos y suscripciones a nombre de: Bárbara Sela Andrés, Apdo. de Correos 10029, E-41002 Sevilla, España.
Fax: 34-(9)5-4225114.
E-mail: barsean@arrakis.es y gpenalver@zoom.es
http://www.arrakis.es/~barsean

La REVISTA DE FLAUTA DE PICO se publica tres veces al año.

PRECIOS

Sevilla (sin envío postal)
1 número= 400 ptas.
3 números= 1200 ptas.

España
1 número= 500 ptas.
3 números= 1500 ptas.

Europa
1 número= 600 ptas.
3 números= 1800 ptas.

Resto del mundo
1 número= 700 ptas. (por superficie)
1 número= 1000 ptas. (por avión)
3 números= 2100 ptas. (por superficie)
3 números= 3000 ptas. (por avión)

Ingresar (y enviar resguardo a la revista) a nombre de Bárbara Sela Andrés en la cc. nº 3000037241 de la Caja de Madrid (código de cuenta: 2038.9843.54.3000037241) o enviar un giro postal al mismo nombre y a la dirección antes citada.

Depósito legal: SE-707-96
ISSN: 1136-4475

NOTA EDITORIAL

Durante los dos últimos años sólo han aparecido cuatro números de la Revista; pedimos disculpas por no haber sido capaces de mantener el ritmo marcado los primeros años. Agradecemos la paciencia que todos habéis demostrado y el apoyo que seguimos recibiendo de los suscriptores. Por si a alguno le queda duda, las suscripciones ya recibidas siguen siendo para tres números -tarden lo que tarden en salir-. Para posteriores suscripciones podríamos cambiarlo a dos números si os parece conveniente, pero creemos que lo único que hace es aumentar costes para vosotros. Comprendemos la dificultad que podéis tener en recordar cuándo tenéis que renovar, por ello adjuntaremos siempre un aviso con el último número de vuestra suscripción.

Completamos con este número la partitura de la *Partita BWV 1013* de J.S. Bach de la cual habíamos publicado anteriormente los dos primeros movimientos. Hemos decidido incluirlos de nuevo para subsanar un error de imprenta en la *Allemande*.

Revista de flauta de pico

AÑADIDOS AL *DIRECTORIO DE FLAUTISTAS ESPAÑOLES*

Chiner González, Salvador; c/San Antonio, 68, 7ª. Mislata. 46920 Valencia; schiner@openbank.es

Fernández Regueira, Armando; Apartado 52. 32080 Ourense; pbraun@cronis.com

Iturria Amadoz, Alfonso; Plaza de la Constitución, 4, 5ºD. Burlada. 31600 Navarra; 948-133578; aiturria@teleline.es; P. de txistu (Cons. Pamplona), E., C.; "Plazatik salarat" (2 flautas, viola, cello barroco, clave y percusión), "Ataitz" (dos txistus(fa), silbote(sib)-flauta bajo(fa), acordeón, cello y percusión); Tít. de P. Superior de Txistu

Sánchez Claramunt, Noelia; c/ Murillo Velarde, 4. Pinto. 28320 Madrid

EXPOSICIÓN DE INSTRUMENTOS DE VIENTO
(De los ministriles a la big-band)
Colección de Lorenzo Sancho
Un recorrido por los instrumentos de viento cultos y tradicionales utilizados en España en los últimos cuatro siglos

Centro Nacional del Vidrio
La Granja de San Ildefonso (Segovia)
28 de noviembre de 2000-30 de enero de 2001
Horario de visitas: martes a sábado de 10 a 18 h. domingos y festivos de 10 a 15 h.

Entrevista con...

Denis Raisin-Dadre

Denis Raisin-Dadre

Denis Raisin-Dadre nació en 1956. Estudió musicología en Lyon, flauta dulce con Gabriel Garrido en Ginebra y oboe con Michel Henry en París. Después de obtener la Licenciatura en Musicología, recibió el C.A. (Certificado de Aptitud) de Música Antigua y de Flauta de Pico. Desde 1981 comenzó una carrera de instrumentista en orquestas y como músico de cámara con el trío de flautas I DILLETANTI (S. Marcq, C. Michon). Ha sido contratado como solista para tocar con el ENSEMBLE BAROQUE DE LIMOGES, el ENSEMBLE JEAN-MARIE LECLAIR, el ENSEMBLE BAROQUE DE NICE con el cual ha interpretado el repertorio de conciertos para flauta y orquesta en varios festivales franceses.

Apasionado del canto, trabaja con cantantes en el marco de los cursos de Beaune y de la *Opéra Minima* en Toulouse, y en 1990 funda el grupo DOULCE MÉMOIRE que reune a su alrededor jóvenes cantantes e instrumentistas dispuestos a redescubrir las técnicas de interpretación propias de la música de Renacimiento.

Desde ese momento se consagra enteramente a DOULCE MÉMOIRE y las numerosas emisiones radiofónicas en las que participa en *France Musique, les Imaginaires, les Muses en Dialogues, le Matin des Musiciens, Scène Ouverte.*

Su actividad como profesor en el seno del *Département de Musiques Anciennes du CNR* de Tours se concentra en la música renacentista, y tiene a su cargo los talleres de improvisación y disminución.

Denis Raisin-Dadre graba para Astrée Auvidis, Dorian Recordings, Still y Ricercar. Ha sido nombrado Chevalier des Arts et des Lettres.

Manuel Castellano.- En principio quería hacer una pregunta acerca de las clases que estás impartiendo en este cursillo. Estás haciendo clases individuales y también clases de improvisación, clases de disminución... quería que nos explicaras cómo se lleva a cabo una clase de improvisación o de disminución, porque es diferente de una clase individual, supongo.

Denis Raisin-Dadre.- Bueno, la clase de improvisación no soy yo quien la hace, puesto que es Fréderic Eichelberger, y en la clase de disminución estamos todos en grupo y consiste por una parte en hacer los ejercicios del siglo XVI, esto es, en disminuir los intervalos como se hacía en el siglo XVI, con la ayuda de los tratados del XVI y después, la otra parte de la clase consiste en aplicar esas fórmulas de disminución sobre pavanas o canciones del Renacimiento; eso es, de modo que es una clase de conjunto.

M.C.- ¿Y se nota...? o sea, ¿el alumno nota la diferencia entre la clase individual típica y este tipo de clase?, ¿le cuesta más trabajo seguir este tipo de clases?

D.R.D.- Sobre todo lo que ocurre es que en este tipo de clases uno no tiene una partitura delante y... ése es el gran cambio; están obligados a hacer un trabajo 'de oído' y noto que tienen muchas dificultades, esto es, que tienen una educación musical que se basa mucho en lo escrito y nada en lo oral, y sólo se pueden hacer disminuciones basándose mucho en lo oral. Así,

el mayor interés de este curso es que rompe con la tradición de la lectura de la partitura.

M.C.- Y ¿éste es el tipo de trabajo que desarrollas en Tours, en el conservatorio, o estas clases son distintas a las clases habituales?

D.R.D.- No, es algo que hago en Tours en el marco del conservatorio y de los *weekends* de música antigua que tenemos en Tours.

M.C.- ¿Podrías hablarnos un poco de cómo está la enseñanza de flauta dulce en Francia, en general? ¿Hay muchos conservatorios con flauta dulce..., es un instrumento minoritario..?

D.R.D.- Es algo que se ha desarrollado mucho. Primero fue lo que llamamos en Francia el CA, es decir, el Certificado de Aptitud para la enseñanza, que fue creado en 1980 y ha sido obtenido por un cierto número de personas que se han convertido en profesores y desde entonces ha habido tres concursos y ahora hay gente muy competente en los conservatorios franceses. Hay todavía muchos sitios en Francia donde no hay profesor de flauta dulce y como por azar es en el sur de Francia, que es mucho más conservador que el norte; así, por ejemplo, no hay flauta dulce en Montpellier, no hay flauta dulce en Nimes, no hay flauta dulce en Avignon, no hay flauta dulce en Marsella, que son grandes ciudades del sur de Francia, pero hay ahora flauta dulce en los grandes conservatorios franceses, especialmente en el CNSM, esto es, en el conservatorio más elevado, el Conservatorio Nacional Superior de Lyon, con Pierre Hamon, y habrá seguramente pronto en el Conservatorio Nacional Superior de París. De modo que la situación de la flauta dulce en Francia ha evolucionado considerablemente y es mucho mejor que hace veinte años.

> en una clase de disminución uno no tiene una partitura delante y... ése es el gran cambio; están obligados a hacer un trabajo 'de oído' y noto que tienen muchas dificultades, esto es, que tienen una educación musical que se basa mucho en lo escrito y nada en lo oral

M.C.- Eso en cuanto a la flauta dulce; y la música antigua en general, ¿es tratada igual, o se hacen departamentos específicos de música antigua, va por cursillos, o cualquier instrumento de música antigua es tratado como uno normal?

D.R.D.- Hay sobre todo... comienza a haber departamentos de música antigua que están representados sobre todo por el clave, la viola de gamba y la flauta dulce, que tienen clases en general regulares todas las semanas con profesores que son profesores titulares, de modo que están todo el año. Por el contrario es todavía difícil para los otros instrumentos como el laúd, corneta, sacabuche, oboe barroco, violín barroco..., para los que se han desarrollado departamentos de música antigua organizados en *weekends*, es decir, una clase al mes... y ésa es una fórmula que existe en Toulouse, en Tours, en Estrasburgo, en Metz...; así, algunos conservatorios han creado departamentos de música antigua, pero que sólo funcionan una vez al mes. Hay que reconocer, no obstante, que todavía hay una fortísima resistencia hacia la música antigua de muchos directores de conservatorios, que están totalmente en contra... que es gente de la vieja escuela y que impide absolutamente cualquier inclusión de la música antigua en sus conservatorios; acabo de citar los conservatorios del sur de Francia, donde las grandes ciudades del sur de Francia no tienen nada de música antigua... hay que reconocer que, aunque la música antigua está más subvencionada en Francia que en Italia, es estrictamente, nada, en comparación con lo que se da a las grandes orquestas sinfónicas. Todavía no hemos sido reconocidos por las grandes instituciones.

M.C.- Denis, en tus clases ¿sigues algún sistema de enseñanza específico?, ¿te consideras también de alguna escuela en cuanto a la forma de enseñar o en cuanto a la forma de tocar?

D.R.D.- Creo que he tenido suerte al estudiar en Suiza, donde di clases con Gabriel Garrido. Él me transmitió el interés por el Renacimiento, y además he tocado mucho con gente procedente de la escuela holandesa. De modo que me siento más bien heredero de dos modos de ver la flauta dulce que son la escuela holandesa y un poco la escuela suiza. Dicho esto, creo que ahora hay una verdadera escuela francesa; hay gente que toca muy muy bien en Francia y que, con respecto a la escuela holandesa, han aportado algo... no sé... quizá menos protestante... no sé cómo decirlo [risas], que han aportado una visión de la flauta dulce muy flexible. Hay flautistas verdaderamente excelentes... pienso en gente como Claire Michon, Sébastien Marq, Pierre Hamon... gente excelente. De modo que podemos hablar de una escuela francesa.

M.C.- ¿Y en cuanto a la forma de enseñar?

D.R.D.- Estoy cada vez más interesado en los métodos antiguos. De hecho estoy muy interesado en la

forma en la que se aprendía en los siglos anteriores y encuentro que era muy inteligente porque se aprendía mucho haciendo música, no haciendo escalas y se aprendía mucho trabajando precisamente de oído. Había todo un aprendizaje que pasaba por la enseñanza oral... estoy muy interesado también en las colecciones de dúos que se editan actualmente en Italia, que son colecciones de dúos pedagógicos del siglo XVI que muestran también cómo los niños o los jóvenes aprendían música en siglo XVI, de hecho tocando contrapunto con sus maestros. Mi enseñanza evoluciona hacia un interés hacia pedagogías antiguas que encuentro muy muy modernas de hecho.

M.C.- Pero, ¿eso es aplicado a Renacimiento sólo?

D.R.D.- No. no. Se aplica a todo tipo de música, no sólo al Renacimiento. Estoy también cada vez más interesado en que los flautistas toquen un repertorio que sea verdaderamente para flauta y tengo la tendencia a empujarlos a tocar otros instrumentos para tocar otros repertorios antes que transcribir todo el repertorio para la flauta. Me explico: o intentamos transcribir obras de Paganini, por ejemplo, para flauta y hacemos que la flauta dulce se convierta en un instrumento un poco como el saxofón, un instrumento que sirve para todo y que en mi opinión no respeta del todo el carácter del instrumento, o bien hacemos como en el XVI, XVII o XVIII, esto es, tocamos varios instrumentos. Y encuentro mucho más interesante ahora el formar a gente que toca la flauta dulce, y que después aprende los instrumentos de doble caña, y después, no sé, el laúd, el canto. De modo que más bien empujo a mis alumnos a estudiar otros instrumentos entes que convertirse en virtuosos de Paganini.

M.C.- Pero, ¿y crees que hay suficiente repertorio como para no aburrirse?

D.R.D.- Hay mucho repertorio, pero muy a menudo los flautistas no tocan nunca el repertorio para flauta dulce en realidad. Es extraordinario, se pasan todo el tiempo tocando música que no es para flauta dulce. Si nos interesamos en el siglo XV o XVI, la flauta dulce es un instrumento extremadamente importante en esa época, y se tocaba en todas partes, de lo que podemos sentirnos completamente felices. Yo creo que es bueno no agotarse tocando un repertorio que está verdaderamente escrito para el violín, para corneta. Lo que ha cambiado mucho es que antes el repertorio del siglo XVII sólo lo tocaban los flautistas y ahora hay buenos cornetistas, hay buenos violinistas y pienso que en los festivales prefieren contratar a un buen cornetista para tocar Castello que a un buen flautista, porque funciona claramente mejor... yo lo encuentro mejor, pero soy un poco minoritario pensando eso. Por ejemplo en DOULCE MÉMOIRE es un inmenso placer tocar la flauta dulce, porque en DOULCE MÉMOIRE tocamos la flauta dulce únicamente en música que le va muy bien. Y tocamos... no sé, sólo un 20% o un 30% con flauta dulce; y así cuando tocamos la flauta dulce en DOULCE MÉMOIRE es extraordinario, porque funciona... es verdaderamente muy hermoso con flauta dulce. Hay montones de piezas que no funcionan en absoluto en flauta dulce y que nosotros tocamos con las bombardas o las dulzainas y entonces suenan fantásticamente. De modo que yo creo que cada música tiene una instrumentación que le conviene, vaya.

M.C.- Voy a volver sobre eso más adelante en la entrevista, pero continuando con vuestro trabajo en Tours, ¿estáis realizando alguna labor de investigación en cuanto a instrumentos de flauta dulce, buscando instrumentos poco conocidos, o con diapasones o afinaciones especiales?

D.R.D.- Sí, pero no es en Tours. Es un trabajo que realizamos en el seno de DOULCE MÉMOIRE. No es en absoluto en el marco del conservatorio; es algo que se realiza en el seno de DOULCE MÉMOIRE y por Jéremie.

M.C.- Bueno, vi el otro día que tocaste varios instrumentos en el concierto. ¿Cuántos instrumentos tocas?

D.R.D.- Tocamos tres familias, de hecho. Tocamos la familia de las flautas, con todo tipo de flautas. Pienso que somos uno de los pocos grupos en Europa que tengan cuatro *consorts* de flautas, de modo que no tocamos toda la música con el mismo *consort* de flautas. En función del país, en función de la época, cambiamos de *consort* de flautas. Además, tocamos las bombardas, que es una familia aparte, y también tocamos las dulzainas. Así, de hecho tocamos tres familias de instrumentos.

> hay que reconocer que, aunque la música antigua está más subvencionada en Francia que en Italia, es estrictamente, nada, en comparación con lo que se da a las grandes orquestas sinfónicas. Todavía no hemos sido reconocidos por las grandes instituciones

M.C.- Entonces, ¿lo de los diapasones diferentes os

hace tocar siempre con un mismo *set* de instrumentos?, ¿no podéis mezclar instrumentos con diferentes diapasones?

D.R.D.- Sí, podemos, transportando. Es lo que seguramente debían hacer en el Renacimiento, por otra parte. Es posible cuando la distancia es de un tono o de una tercera, a distancia de un semitono no es posible, no se puede tocar a 440 y a 460, pero se puede tocar a 490 y 520, no sé, se puede tocar a 460 y 520, en fin se puede hacer... ¡y lo hacemos!

M.C.- Una cosa que me llamó la atención es que no mezcláis flautas con otros instrumentos. Si se toca flauta se toca todo flauta.

D.R.D.- Sí, las flautas no funcionan en absoluto con las bombardas, no funcionan con la dulzainas, pueden funcionar con el laúd, van muy bien con las violas, pero tenemos mucho cuidado con el color, en DOULCE MÉMOIRE, es como la cocina francesa, es algo muy sutil, creo, y hay verdaderamente combinaciones que no funcionan y que no hacemos... es un problema estético, es cuestión de opciones... hay combinaciones que encuentro muy sucias, muy feas desde el punto de vista del color. Por ejemplo, no me gustan los claves con la flautas, porque suena muy barroco. Eso no lo hacemos nunca. Pero la flauta dulce... un cuarteto de flautas dulces, muy bien tocado, muy afinado, es algo sublime, muy hermoso, de modo que tocamos a menudo cuatro flautas dulces juntas.

M.C.- Históricamente, ¿no se tocaba todo lo que se pudiera?

D.R.D.- Históricamente había una distinción muy importante para ellos entre los instrumentos altos y bajos, que era una distinción que era por una parte de orden simplemente sonora, puesto que no había que mezclar bombardas que suenan muy fuerte con flautas dulce que suenan muy suave, pero había otra distinción muy fuerte que era de tipo sociológico, es decir, que la gente que tocaba los instrumentos altos era gente, en general, profesional, la gente que tocaba las trompetas era en general gente que pertenecía al ejercito, eran oficiales, y desde luego no se mezclaban con las flautas dulce y las violas que eran tocadas frecuentemente por aficionados que no eran en absoluto de la misma categoría socio-profesional. De modo que hay cosas que realmente no se hacían en el Renacimiento... que no hay que hacer.

M.C.- En cuanto a los tipos de flautas que tienes, ¿podrías hablarnos de modelos y constructores?

D.R.D.- Ahora tenemos tres modelos importantes. Hemos empezado por un cuarteto de flautas fabricado por Francesco LI VIRGHI, que es un italiano, y que son copias de flautas que están firmadas HIES que están conservadas en Viena y que son flautas venecianas, sin duda de la segunda mitad del siglo XVI. Es, de hecho, el *consort* que ha copiado Bob MARVIN, el *consort* que todo el mundo tiene en Europa. Todo el mundo piensa que es el *consort* de flautas renacentistas, pero de hecho había otros tipos de flautas renacentistas. Hemos encargado a Francesco LI VIRGHI copias de las flautas que están en Bologna, que están firmadas RAFI, que fue un constructor que tuvo una gran fama en el siglo XVI. Son flautas que tienen la particularidad de tener una extensión mayor, en dos notas, que las de Viena, con un taladro muy fino, que son menos potentes que las flautas de Viena, pero son muy ágiles, muy flexibles y sobre todo suben muy bien al agudo, lo que no pueden hacer las de Viena. Este es el segundo *consort*. El tercero es un *consort* que hemos hecho a partir de un original que está conservado en el Museo de París y que se parecen mucho en el exterior a las flautas que hay en el tratado de Virdung, con taladros muy anchos. Son flautas extraordinariamente potentes, muy fuertes, muy claras, que están en un diapasón extraordinariamente alto, de 520 Hz. Es Henry GOHIN el que nos ha hecho el *consort* y este *consort* funciona muy bien para la música del siglo XV y del principio del siglo XVI; no funciona en absoluto para la música de la segunda mitad del XVI, por ejemplo, pero para tocar toda la música del XV es un *consort* extraordinario. Y vamos a tener ahora un cuarto *consort*, vamos a encargar a Francesco LI VIRGHI copias exactas de las flautas de Bologna, ya que nos dimos cuenta que no las había copiado exactamente,

> creo que ahora hay una verdadera escuela francesa; hay gente que toca muy muy bien en Francia y que, con respecto a la escuela holandesa, han aportado algo... no sé... quizá menos protestante... no sé cómo decirlo [risas], que han aportado una visión de la flauta de pico muy flexible. Pienso en gente como Claire Michon, Sébastien Marq, Pierre Hamon... gente excelente. De modo que podemos hablar de una escuela francesa.

que las había transportado a 440 Hz. para que fuera cómodo para todo el mundo, pero en DOULCE MÉMOIRE nos gusta mucho tener los instrumentos en su estado original y no transportado, de modo que la copia exacta de las flautas de Bologna está a 490 Hz., y de hecho, es extraordinario; el diapasón original hace que las flautas sean mejores que a 440 Hz. Hay también una última cosa, y es que Jéremie acaba de encargar una copia de una flauta que está en Verona, que es una flauta bajo modificada, es decir, que en lugar de estar en Fa, tiene dos notas más, baja hasta el Re, con llaves en la parte posterior; es una flauta bajo modificada en Re, a partir de un original conservado en Verona, no es en absoluto una invención.

M.C.- ¿Cómo eliges la flauta perfecta para una determinada obra?, ¿te basas estrictamente en criterios históricos, prefieres escuchar la sonoridad parausar una flauta u otra...?

D.R.D.- Hay dos criterios; hay el criterio histórico, en efecto, pero no es siempre fácil conocer las fechas de los instrumentos que se copian; los de Bologna, por ejemplo, no se sabe de cuándo son, pero, de hecho, cuando uno los toca, se imponen por sí mismos, es decir que cuando uno toca las flautas se nota enseguida si son adecuadas o no. Con las flautas de París, por ejemplo, fue evidente que no funcionaban en absoluto en los madrigales, ya que son flautas poco flexibles. Son muy fuertes y era evidente que funcionaban bien en el XV. De todas formas también tienen sus límites. Hay flautas que llegan a las notas agudas, otras que no llegan. De modo que, de hecho, tocando las flautas se percibe enseguida lo que funciona y lo que no. Además, y es Jéremie Papasergio quien más ha contribuido a su desarrollo, intentamos tocar los instrumentos renacentistas con las digitaciones que aparecen en las tablas, las digitaciones antiguas, la técnica antigua, porque actualmente, en Europa, se está tocando la flauta dulce de manera cada vez menos histórica, y cada vez más de manera moderna, pidiendo a los constructores no hacer copias sino más bien arreglos. Se nota que ya nadie toca con la digitaciones que hay en las tablas, pidiendo a los constructores que adapten, que hagan copias adaptadas, para que corresponda a un técnica que todo el mundo conoce en Europa. Nosotros hacemos verdaderas copias y con las digitaciones originales, lo que es muy complicado porque cada flauta tiene digitaciones diferentes, pero al menos la flautas no están trucadas y suenan como deben sonar, suenan bien, creo.

M.C.- En cuanto a tocar varios instrumentos, vosotros tocáis indistintamente flautas, bombardas, chirimías; eso se puede considerar un ventaja, pero, más que una ventaja, ¿lo consideras tú una obligación para un flautista de pico que toque música del XVI?

D.R.D.- Sí, evidentemente, para mí es una obligación. Yo creo que no hay ningún futuro para un flautista... en fin soy un poco minoritario en mis ideas, pienso que no hay porvenir en un flautista que sólo toca la flauta. El problema es que históricamente una flautista que sólo ha tocado la flauta nunca ha existido. Esto es cierto. Entonces, hay futuro como flautista para gente que hace música contemporánea a muy alto nivel, y que puede llegar a ser un inmenso solista en música contemporánea. De modo que hay futuro para gente así que pueda desarrollar toda una técnica para la música contemporánea, pero alguien que quiere tocar la flauta dulce intentado tocar música antigua, tiene que hacer como en el sigo XVI, es decir, tiene que tocar la viola da gamba, la corneta... todos tocaban tres o cuatro instrumentos al menos. Y a veces tocaban instrumentos muy lejanos, como la corneta y el violín. Ganassi, que es el padre de todos los flautistas, todo el mundo sabe que tocaba también la viola da gamba y a un nivel muy alto, porque los músicos del Dogo de Venecia eran músicos de un nivel muy alto.

> estoy muy interesado en la forma en la que se aprendía en los siglos anteriores y encuentro que era muy inteligente porque se aprendía mucho haciendo música, no haciendo escalas y se aprendía mucho trabajando precisamente de oído

M.C.- ¿Y es posible ser concertista de música contemporánea y de música del Renacimiento?

D.R.D.- En principio concertista de música del Renacimiento no existe, porque no es una música solista, de todas formas. Creo puede haber lugar para alguien que hiciera conciertos a solo de música del Renacimiento, pero tiene que ser un gran música con una fuerte personalidad. Esa es la alternativa: tocar sólo la flauta pero hacer todo el repertorio, quizá también Paganini, ¿por qué no? Eso sería posible. Pero para eso sólo hay uno o dos sitios libres por país... y a saber...

M.C.- ¿Qué tipo de música te interesa más, el siglo

XVI, o también tenéis proyecto de tocar música del XVII, ya rayando con el Barroco?

D.R.D.- Ah, no, Eso nunca. DOULCE MÉMOIRE es un grupo conocido en el terreno de la música del Renacimiento y no tengo en absoluto la intención de hacer música barroca. Hay gente que la hace muy bien, y no estoy en absoluto frustrado por hacer música renacentista. Ya me han propuesto hacer Purcell y lo he rechazado y continuaré rechazándolo. Por el contrario, si hiciese algo de la música del XVII, haría de buen grado música francesa de principios del XVII porque es música que todavía es muy renacentista. Acabamos de grabar el Requiem de Du Caurroy, muerto en 1609, pero es música verdaderamente renacentista. Pero desde el momento en que aparece el bajo continuo, en que se pasa al Barroco, entonces DOULCE MÉMOIRE le pasa el relevo a sus colegas.

M.C.- ¿No sientes tú como que hay una especie de desprestigio en cuanto a la música de del XVI hacia atrás, la música de *chansons* o música de danza con respecto a música más grande, música de Praetorius o Schein o ya música más compleja que se toca con flauta dulce como Castello o Fontana? Como que es música sencilla, como si la gente prefiriera tocar música más complicada.

D.R.D.- Pero la música renacentista, la gran música renacentista es la más complicada del mundo. La música barroca puede tener cuidado. La gran música de cámara del Renacimiento, por ejemplo, las fantasías de Du Caurroy, las fantasías de Claude Lejeune, la música religiosa de Orlando de Lasso, qué se yo, la música de Agricola, es música de la mayor complejidad posible, y en toda la música barroca sólo Bach puede intentar estar a ese nivel. La música del Renacimiento es la música más compleja posible. Por el momento nosotros la hacemos raramente en concierto porque el público no está todavía preparado para oír la música más compleja posible, pero la música del Renacimiento es de las músicas escritas más complejas de la historia de la música, junto con el Ars Subtilior.

M.C.- Me refiero al concierto del otro día, por ejemplo, música de danza...

D.R.D.- Sí, el concierto del otro día fue un concierto de música muy, muy fácil. Hacemos sobre todo ahora conciertos con música agradable y fácil, porque es lo que nos piden. Si propongo la integral de las fantasías de Du Caurroy ningún festival me lo pedirá. En realidad me encanta. Vamos a hacer un concierto dentro de unos meses sobre el virtuosismo en la música de finales del siglo XVI con música extraordinariamente seria, pero por el momento, y en todo caso en Francia, el público no está completamente preparado... ni en Francia, ni en USA, ni en Japón, y si nos contratan para tocar en USA y en Japón es para hacer conciertos que no sean aburridos. Pero considero, por otra parte, que no es nada fácil tocar música ligera y fácil. Es sin duda una de las cosas más difíciles, porque hacer todo un programa de música que no es muy compleja, hacer todo un programa, es mucho más trabajo que montar fantasías de Du Caurroy, encuentro, porque hace falta instrumentar todo, hace falta encontrar el buen tempo, etc., y no es en absoluto fácil. La prueba es que somos los únicos que lo hacemos. ¡Y la disminución!

M.C.- El enfoque que le dais a un tipo de obra, por ejemplo, del Ars Subtilior, ¿es distinto al de una música como la del concierto del otro día, por ejemplo? ¿Buscáis más afinación, más sonido en esa música, y más alegría, más vitalidad, en detrimento de la afinación o del sonido puro en la música popular? ¿Había en el siglo XVI un buen sonido?, ¿buscaban los ministriles un sonido puro?

D.R.D.- Cada música tiene su papel, es decir, el rigor consiste en respetar cada música. Si tomamos una fantasía de Du Caurroy no hay que tocarla como una *Danserye* de D'Ataingnant y una *Danserye* de D'Ataingnant no hay que tocarla como una fantasía de Du Caurroy, simplemente. Hay que darle a cada música su carácter, eso es todo. Hay gente que desprecia la música fácil del XVI y es un error porque creo que es una música que tiene un encanto extraordinario, o la tocan como si fueran fantasías de Du Caurroy, con lo que la estropean

> en Europa se está tocando la flauta de pico de manera cada vez menos histórica, y cada vez más de manera moderna, pidiendo a los constructores no hacer copias sino más bien arreglos. Se nota que ya nadie toca con la digitaciones que hay en las tablas, pidiendo a los constructores que adapten, que hagan copias adaptadas, para que corresponda a un técnica que todo el mundo conoce en Europa

completamente, de modo que hay que darle a cada música su carácter. Vuelvo a Du Caurroy, porque acabamos de grabarlo. Cuando se toca una fantasía de Du Caurroy hay que tocar con la mayor seriedad y con el mayor respeto del texto... porque es música contrapuntística y no hay que hacer disminuciones en la música de Du Caurroy, o al menos muy poco, y hay que tener mucho respeto al texto contrapuntístico. Por el contrario, cuando uno se encuentra delante de una *Danserye* de D'Ataingnant, hay que intentar recuperar el espíritu en el que fue compuesta, es decir, hay que hacer bailar a la gente, eso es todo; esa es su función. El mejor ejemplo son nuestros dos últimos discos, porque el último que ha salido, *Triunfo de Baco*, contiene cantos de carnaval en la corte de Lorenzo el Magnífico, de modo que es lo más... carnavalesco posible, lo hemos hecho completamente como una gran fiesta, incluso hemos reído en el disco y el que va a salir ahora en septiembre es el *Requiem* para Enrique IV, que es la música mas seria que hay. Lo importante es que en cada obra se encuentre el tono justo. Si es una fiesta desbocada, bueno, pues hay que hacerla de manera festiva, y si es lo más serio, si es un Requiem hay que hacerlo lo más seriamente posible.

M.C.- La música que tocas tú en DOULCE MÉMOIRE, no suele ser música que esté inventada para tocar en una sala de conciertos, en cuanto a público, y sin embargo vosotros llenáis todo el concierto de disminuciones e improvisación. Mi pregunta es: ¿merece la pena arriesgarse a tener un fallo en un concierto de improvisación, o es preferible estudiar en casa una disminución que quede perfecta, memorizarla y tocarla en público? Es decir, en un concierto queda muy mal que uno se equivoque, claro.

D.R.D.- Sí, era lo que hacíamos al principio, de hecho. Es lo que yo he hecho al principio porque no me atrevía a lanzarme. Reflexionábamos sobre las improvisaciones, las trabajábamos, las hacíamos y era completamente aburrido, ininteresante incluso. Yo adoro arriesgarme y no me molesta en absoluto, y en eso quizá soy minoritario, no me molesta en absoluto que un músico se equivoque, y me gustaría que se equivocara más, de hecho, porque vaya cómo se aburre uno en los conciertos, con esos conciertos perfectos. De hecho no me molesta equivocarme, no me molesta en absoluto fallar notas, en absoluto... es lo que hacen los músicos de jazz también. Hace tiempo que hice la elección de la vida contra la elección de la perfección. Eso es un problema estético. Se puede elegir la perfección,... la perfección ha llevado mucho a la hoguera, especialmente en España. La perfección es la muerte, es la hoguera; yo prefiero la vida. Es verdaderamente una elección. Puedo comprender perfectamente que haya gente que prefiera tocar perfectamente, con la música muy bien trabajada, no correr nunca riesgos. El problema es que el público... yo encuentro que el público se aburre, pero bueno, ése es mi punto de vista.

no me molesta equivocarme, no me molesta en absoluto fallar notas, en absoluto... es lo que hacen los músicos de jazz también. Hace tiempo que hice la elección de la vida contra la elección de la perfección. Eso es un problema estético. Se puede elegir la perfección,... la perfección ha llevado mucho a la hoguera, especialmente en España. La perfección es la muerte, es la hoguera; yo prefiero la vida

M.C.- ¿Es posible disminuir sin un tratado cercano a la música, a una pieza concreta, improvisando?

D.R.D.- Sí, absolutamente. Es algo que enseño en Tour, por otra parte. No hay un estilo de disminución, hay estilos de disminución. Es seguro que no se hacen disminuciones en 1530 como en 1580. Hay una gran evolución, pero de hecho la disminución corresponde a tipos de música, es decir, si hay que disminuir un madrigal de Verdelot, de Festa, o de Arcadelt, hay que utilizar los primeros tratados del siglo XVI, Ortiz, o quizá incluso Ganassi, y si tenemos que disminuir una pieza de Palestrina o de Cipriano de Rore, habrá que utilizar el tratado de Bassano, y si queremos hacer una disminución a la manera de finales del XVI o incluso de principios del XVII, utilizaremos el tratado de Rognoni. Así, en efecto, podemos disminuir con estilo, y el mejor modo de aprender los estilos es escribiendo la disminución, porque para aprender el estilo lo que hemos hecho al principio ha sido escribir la disminución. Pero después lo que ocurre es que disminuimos según lo que hacían los instrumentistas en el siglo XVI, que es creándose un estilo propio, porque de hecho, cada instrumentista en el siglo XVI había creado su propio estilo. La mejor prueba es que han escrito sus tratados después. Así, en seguida se crea uno un estilo propio que está ligado a nuestro cuerpo, a nuestra vitalidad, a nues-

tra vida, y yo hago disminuciones de una manera que seguramente no es la misma que la de un colega mío.

M.C.- Cambiando un poco de tema: desde que habéis llegado al cursillo estáis haciendo mucho hincapié en la relación entre la danza y la música, con las clases de la mañana, por ejemplo. Háblanos un poco de cómo ves tú la relación entre el baile y la música en la música del Renacimiento que vosotros tocáis. ¿Se pueden separar?

D.R.D.- No, por supuesto. Yo no tengo mucho que decir porque no soy especialista, pero en el seno de DOULCE MÉMOIRE, como Pascale Bocquet pertenece a la COMPAÑÍA DE MAÎTRE GUILLAUME está muy informado. Hasta que no se ve... no se toca bien una pavana hasta que no se ha bailado. Hasta que no se ha visto una gallarda también se toca mal. Es como el tango, como el vals, como todas las danzas. No se puede separar la música de su función. Entonces la mejor manera consiste en que los instrumentistas bailen, y nosotros lo hacemos.

> No hay un estilo de disminución, hay estilos de disminución. Es seguro que no se hacen disminuciones en 1530 como en 1580

M.C.- ¿Además de saber cómo se baila, hay que bailarlo?

D.R.D.- Sí, por supuesto. Aprovechamos para eso el cursillo... [risas]

M.C.- He leído también en el programa del concierto del otro día algo referido a vosotros, a DOULCE MÉMOIRE: «los cantantes actores»... algo así. Háblanos un poco de eso.

D.R.D.- Sí, pero hay que decir que el concierto que habéis oído el otro día no es un concierto de DOULCE MÉMOIRE en un cierto sentido. No hacemos nunca conciertos así. Hemos hecho un concierto así por el cursillo, pero jamás en mi vida haría un concierto con tres bombardas, una viola, un clave... es una formación que jamás en la vida utilizaría en DOULCE MÉMOIRE. Es importante que comprendas eso. No has oído DOULCE MÉMOIRE. El cantante, Bruno, no es el cantante que habitualmente hace la música profana en DOULCE MÉMOIRE. Él suele participar como cantante en la música polifónica. Los cantantes que suelen hacer la música profana, que generalmente se saben el programa de memoria, es gente que vive el programa de manera muy escénica, sin contar con que hemos montado varios programas vestidos de época en escena. De modo que los músicos y los cantantes de DOULCE MÉMOIRE están acostumbrados a escenificar.

M.C.- Ya que hablamos de DOULCE MÉMOIRE, cuéntanos cómo surgió DOULCE MÉMOIRE, como apareció... el origen.

D.R.D.- Empezó en 1990. ¿Cómo empezó, de hecho? Yo tenía ganas desde hacía tiempo... porque yo estaba en París y todo el mundo tocaba música barroca y yo quería tocar música renacentista... hubo el encuentro con Pascale Bocquet, que evidentemente fue decisivo y nos propusieron trabajar en el Louvre sobre el libro *El Cortesano* de Castiglione, y empezó así, de hecho. Fue un encargo, nos pidieron hacer eso y... de hecho creamos un grupo con tres violas, una cantante, flauta y laúd, un grupo de instrumentos bajos, así que hacíamos verdaderamente música de cámara y después DOULCE MÉMOIRE se desarrolló mucho a partir del momento en que creamos la banda de instrumentos altos, de los oboes, con Jéremie, de modo que creamos las dos formaciones, la formación de cámara con las violas y la formación de instrumentos altos y es a partir de ahí cuando realmente se desarrolla, sobre todo cuando salió el primer disco, en 1995. Y otra cosa que también cambió DOULCE MÉMOIRE fue la aparición de la percusión y el encuentro con Bruno Caillat, que es nuestro percusionista, que es un percusionista extraordinario y que ha hecho cambiar mucho el grupo, que nos ha hecho cambiar la manera de tocar.

M.C.- Finalmente, ¿tenéis proyectos con DOULCE MÉMOIRE y tú individualmente?

D.R.D.- Sí, muchos. Individualmente voy a ocuparme de la producción con LA PÉNICHE OPÉRA y los chinos. Es un encuentro entre la música de finales del siglo XVI y la música china; eso es para el 1999-2000 y vamos a trabajar sobre la aparición del virtuosismo al final de Renacimiento, con un programa sobre Tiziano, *El Siglo de Tiziano*; vamos a trabajar sobre la boda de Enrique IV con música de Claude Lejeune y de Du Caurroy, de modo que vamos a trabajar sobre la música de finales del siglo XVI este año, sobre los años 1570-80-90, y vamos a empezar un trabajo con una compañía de danza italiana sobre la *bassa-danza* en el siglo XV. Vamos a montar también un proyecto completamente loco de teatro itinerante, sobre una roulotte, montando farsas del XVI con música, y todo esto vestidos de época, en fin; va a ser teatro cantado, vaya. Porque DOULCE MÉMOIRE hace a la vez las cosas más serias y las más locas. [risas]

M.C.- Muchas gracias.

D.R.D.- Gracias, muchas gracias.

Entrevista, Manuel Castellano, Gijón, julio de 1999; Traducción y transcripción: Guillermo Peñalver.

EL PASTOR MÚSICO Y LA FLAUTA DULCE EN LA PINTURA CATALANA Y VALENCIANA DEL SIGLO XV*

Jordi Ballester

La presencia de la flauta dulce en el arte catalán entre los siglos XIV y XVIII fué ampliamente estudiada por el profesor Anthony Rowland-Jones en una serie de artículos publicados en la *Revista de Flauta de Pico* en los años 1996 y 1997[1]. En dichos artículos quedaba patente el protagonismo otorgado por los artistas del gótico tardio a los ángeles músicos, en cuyas manos vemos representados bellos ejemplos no sólo de flauta dulce, sino de todo tipo de instrumentos[2].

En las páginas siguientes pretendo acercarme a la flauta dulce representada en la pintura catalana y valenciana del siglo XV a través de otro tipo de instrumentista: el pastor músico, un personaje con sentido iconográfico propio que se aparta de los característicos ángeles músicos predominantes en la pintura gótica.

El profesor Rowland-Jones apuntaba ya en 1997 la existencia de dos representaciones de la flauta dulce en manos de pastores músicos: la *Adoración de los pastores* del *Retablo de Verdú* pintado por Jaume Ferrer II (doc. ca. 1430-57) (fig. 1), y la escena con *Moisés en el Sinaí* del *Retablo de Guimerà* de Ramon de Mur (doc. ca. 1412-35) (fig. 2), ambas obras conservadas en el Museu Episcopal de Vic[3]. Tal como Rowland-Jones afirmaba en aquella ocasión, "la asociación de flautas con los pastores, derivada de la tradición clásica pastoral, está considerada como un desarrollo renacentista", una observación que vale la pena matizar puesto que, como veremos, el pastor músico aparece con mucha frecuencia en el arte bajomedieval.

Figura 1: Jaume Ferrer II (doc. ca. 1430-1457), *Adoración de los pastores*, detalle del *Retablo del Verdú*, ca. 1434. Museo Episcopal de Vic.

Unos años antes, en 1995, yo mismo catalogué 28 tablas con representaciones de pastores músicos (que pasaron a formar parte de mi tesis doctoral, donde se recogen un total de 315 pinturas catalano-aragonesas de los siglos XIV y XV con iconografía musical). La mayoría de estas 28 representaciones nos muestran al pastor tocando la cornamusa (gaita) y sólo cinco de ellas lo vinculan a la flauta[4]. Curiosamente, además, los pastores de estas cinco tablas forman parte de cinco temas iconográficos distintos: una escena representa la *Anunciación a los pastores* (fig. 3), otra la *Adoración de los pastores* (fig. 1), la tercera la *Anunciación a San Joaquín* (fig. 4), la cuarta –estrechamente relacionada con la anterior– muestra la *Unión de Santa Ana y San Joaquín* (figs. 5a y 5b), y finalmente la quinta nos presenta un episodio poco habitual en la iconografía de la época, el tema bíblico de *Moisés en el Sinaí* (fig. 2)[5]. Pero lo que todavía es más interesante es que ninguna fuente bíblica ni literaria de esa época (ni de épocas anteriores) hace referencia –al narrar los hechos que plasman los pintores en estos retablos– a la presencia de pastor músico alguno que toque o que lleve consigo ni la flauta ni cualquier otro instrumento musical. Es en este sentido que la presencia del pastor músico se justifica únicamente por una tradición ancestral vinculada a ritos mágicos, asociados con el

* Este artículo ha sido posible grácias a una subvención del Ministerio de Educación y Cultura al proyecto "Producción, consumo y difusión musical en los territorios de la antigua Corona de Aragón ca. 1450-1650", dentro del marco de financiación a proyectos de investigación del "Programa sectorial de promoción general del conocimiento".

poder de la música para subvertir la naturaleza, que el occidente medieval hereda de la Antigüedad y que, ya en el arte de la Edad Media, se personifica precisamente en la figura del pastor músico[6]. Es cierto que algunos historiadores del arte han buscado distintas justificaciones que expliquen la frecuencia con la que este pastor aparece en determinadas escenas (en especial en las relacionadas con el nacimiento de Jesús: la *Anunciación a los pastores* y la *Adoración al Niño*), como Gabriel Millet para quien la presencia de instrumentos de viento en la escena de la «Anunciación a los pastores» tiene su origen en una confusión de palabras del texto griego del Evangelio, donde la expresión *agraulountes* con la que el ángel invocaba a los pastores para que dejaran de pasar la noche en el campo y fueran a celebrar el nacimiento de Cristo, fue traducida por *aulountes*, con lo cual los pastores eran invocados a dejar de tocar el *aulos*[7]; tal vez esta interpretación tuvo incidencia en la incorporación del personaje del pastor músico al arte medieval, pero sin duda resulta más convincente el peso de una tradición mucho más antigua presente ya en la mitología grecolatina y que entronca con las fuentes hebraicas –donde quien más se aproxima a la figura del pastor-músico es David, el rey-músico–.

Figura 2: Ramon de Mur (doc. ca. 1412-1435), *Moisés en el Sinaí*, detalle del *Retablo de Guimerà*. Principios del siglo XV. Museo Episcopal de Vic.

Con independencia del camino que siguió la figura del pastor músico hasta llegar al siglo XIV, lo que sí es un hecho es que los artistas del gótico incorporan a este pastor en sus obras y, por extensión, a la simbología subyacente en él. Sin embargo, y de acuerdo con la tendencia habitual del arte de finales del medioevo, los pintores de los retablos bajomedievales tienden a contextualizar a los pastores en un mundo que les es próximo, representando con frecuencia pequeños detalles que identificamos con la vida cotidiana de los siglos XIV y XV; unos detalles que, a su vez, se convierten en alegorías del contexto al que pretenden significar. De este modo se fija un cliché estándar para el

Figura 3: Pere Nicolau (1390-1405), *Anunciación a los pastores*. Principios del siglo XV. Catedral de Burgo de Osma.

pastor músico que consiste en un hombre con indumentaria humilde, rodeado de ovejas, cabras o vacas, y que toca (o lleva consigo) un instrumento de viento. Se trata de un patrón iconográfico que los artistas usan con frecuencia para situar simbólicamente al espectador ante una escena de entorno pastoril. Es este uso simbólico el que me lleva a preguntar si realmente los artistas góticos tomaban como modelo de sus obras a auténticos pastores que se caracterizaban por su afición o por su destreza como tañedores de flauta, o más bien se trataba de una convención artística basada en la tradición y destinada a facilitar al espectador la identificación del contexto. Me inclino sin duda por esta segunda posibilidad, ya que ni los documentos del Archivo de la Corona de Aragón, ni siquiera la literatura contemporánea, vinculan la flauta dulce con los pastores sino con la nobleza, los palacios y la corte. En este sentido se expresaba Anselm Turmeda (ca. 1352/55-1423) –monje franciscano que se convirtió al islamismo– cuando describía satíricamente en su obra *La disputa de l'ase*, del 1418, la vida placentera de los hombres y de las mujeres en los palacios en contraste con la vida "miserable" de los animales:

Figura 4: Maestro de Perea (?), *Anunciación a San Joaquín*, compartimiento de un *Retablo de Santa Ana*. Finales del siglo XV. Colegiata de Xàtiva.

"[...] l'altra raó per la qual apareix clarament que nosaltres som de més gran dignitat que vosaltres, és pels grans plaers i copioses voluptats que tenim en els nostres alts, grans i amples palaus i cases: belles danses de diverses guises de dames, per a riure, cantar, sonar dels orgues, llaüts, arpes, guitarres, violes, saltiris, rabeus, cornamuses, trompes, cornetes, trompetes, clarons, tamborins, **flautes** ..., i moltes altres formes i maneres d'instruments, a les noces, festins, àpats i aplecs"[8].

[... la otra razón por la cual se hace claramente patente que nosotros poseemos mayor dignidad que vosotros, es por los grandes placeres y copiosas voluptuosidades que tenemos en nuestros altos, grandes y anchos palacios y casas: bellas danzas de diversas guisas de damas, para reir, cantar, tañer órganos, laúdes, arpas, guitarras, violas, salterios, rabeles, cornamusas, trompas, cornetas, clarones, tambores, flautas ..., y muchas otras formas y maneras de instrumentos, en las bodas, festines, banquetes y romerías]

Por supuesto que no pretendo afirmar que ningún pastor catalano-aragonés tocara jamás la flauta dulce –seguro que alguno lo hizo, del mismo modo que otros pudieron tocar la cornamusa (gaita) u otros instrumentos–; simplemente afirmo que la asociación entre el pastor y la flauta que se da en la iconografía no es argumento suficiente como para concluir que ésta fuese *el instrumento* propio de los pastores[9]. Muy al contrario, resulta que las flautas pintadas por los artistas góticos catalano-aragoneses en manos de pastores músicos parecen corresponder –con un estrecho margen de error– al tipo "flauta dulce" de más de seis agujeros, un instrumento que, como ya quedó patente en el artículo del profesor Rowland-Jones, se desarrolló y se difundió gracias a su uso en la corte y a su capacidad musical, y no precisamente a su carácter popular.

Efectivamente, si nos centramos en las cinco representaciones mencionadas, observamos que en todos los casos se aprecia con claridad la ventana propia de flauta de canal, y que en la mayoría de ellos se intuye un número de agujeros superior a seis. Este segundo aspecto, de hecho, es variable y especialmente difícil de distinguir en las tres tablas en las que los

Figura 5a: Maestro de Arguís (?), *Unión de Santa Ana y San Joaquín*, compartimiento de un *Retablo dedicado a Santa Ana*. Principios del siglo XV.
Iglesia Parroquial de Alquezar (Huesca).

pastores aparecen tañendo la flauta: en la *Anunciación a los pastores* del valenciano Pere Nicolau (fig. 3) y en la tabla de *Moisés en el Sinaí* del catalán Ramon de Mur (fig. 2), los pastores músicos no fueron pintados con demasiado detalle posiblemente porque tratarse de personajes secundarios y de reducido tamaño (lo que sin duda dificultaba la tarea de los artistas que se limitaron a situar las manos de los músicos sobre el instrumento sin tener demasiado en cuenta la posición de los dedos en relación a los agujeros); en la *Adoración de los pastores* de Jaume Ferrer II (fig. 1), por otro lado, resulta que la pintura está algo deteriorada precisamente en la parte que corresponde al extremo inferior de la flauta, de tal manera que resulta difícil de precisar el número total de agujeros (aunque el profesor Rowland-Jones intuía en esta representación un doble agujero para el dedo meñique[10]).

Las dos representaciones restantes son para mí especialmente interesantes ya que el pastor no toca la flauta, sino que simplemente la lleva consigo –un hecho poco frecuente en la pintura gótica que hasta hoy he podido examinar–. Se trata de dos representaciones relacionadas con la vida de San Joaquín y Santa Ana[11]: la *Unión de Santa Ana y San Joaquín* (fig. 5a) perteneciente a un *Retablo dedicado a Santa Ana* de principios del siglo XV atribuido al Maestro de Arguís, donde se nos muestra la boda de ambos santos ante un sacerdote y una multitud de personajes con atuendos medievales; y la *Anunciación a San Joaquín* (fig. 4) de otro *Retablo de Santa Ana* atribuido en este caso al valenciano Maestro de Perea y fechable a finales del siglo XV, que narra la aparición de un ángel al Santo para informarle de que su esposa parirá una hija de la cual nacerá el Mesías. Significativamente resulta que, según la leyenda, San Joaquín se dedicaba a cuidar rebaños y se encontraba precisamente en el campo cuando se le apareció el ángel, por lo cual no nos ha de sorprender que los artistas lo representen como un pastor vinculado a su entorno, bien sea por la presencia de rebaños de ovejas o bien por la presecia de otros pastores, entre los cuales por supuesto suele encuentrarse el pastor-músico.

En las dos representaciones que nos ocupan, las flautas se encuentran en primer término: en la *Anunciación a San Joaquín* (fig. 4) la flauta aparece sujeta al cinturón de un pastor que ordeña una cabra, y en la *Unión de Santa Ana y San Joaquín* (fig. 5b) la lleva en la mano el personaje que se encuentra más a la derecha de la escena. En ambos casos se trata claramente de flautas de canal, que tienen en común la forma del instrumento caracterizado por un ligero ensanchamiento del extremo inferior del tubo. Además, en la flauta representada en la *Unión de Santa Ana y San Joaquín* resulta evidente que el artista quería poner de relieve que la flauta tenía muchos agujeros, por lo que pintó un gran número de ellos entre la mano que sujeta el instrumento y el extremo inferior de este (incluyendo un doble agujero para el dedo meñique).

En definitiva, podemos afirmar que en el arte catalano-aragonés del siglo XV la flauta dulce no solamente era un instrumento asociado a los tradicionales ángeles músicos, tan habituales entre nuestros pintores, sino que también era un instrumento vinculado al mundo pastoril. Una asociación que nos sitúa aparentemente ante un uso "terrenal" de la flauta pero que, sin embargo, tiene un carácter simbólico que nos debe disuadir de pensar que la flauta dulce era únicamente un instrumento propio de pastores; bien al contrario, la flauta dulce se perfila a finales de la Edad Media como un instrumento culto, próximo a la corte y a la música de vanguardia, y digno –como no– de ser representado en las refinadas pinturas del gótico tardío.

NOTAS

[1] A. Rowland-Jones , "La flauta de pico en el arte catalán. 1ª parte. Alrededor de 1400: la "invención" de la flauta de pico", *Revista de Flauta de Pico* nº 6 (1996) pp. 15-20; "La flauta de pico en el arte catalán. 2ª parte. El siglo XV", *Revista de Flauta de Pico* nº 7 (1997) pp. 9-15; y "La flauta de pico en el arte catalán. 3ª parte. Después de ca. 1500", *Revista de Flauta de Pico* nº 8 (1997) pp. 9-13.

[2] El protagonismo de los ángeles músicos en la iconografía musical catalano-aragonesa de los siglos XIV y XV ya fué puesta de relieve en mi tesis doctoral: J. Ballester, *Iconografía musical a la Corona d'Aragó (1350-1500): els cordòfons representats en la pintura sobre taula. Catàleg iconogràfic i estudi organològic* (Tesis Doctoral; Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 1995).

[3] A. Rowland-Jones , "La flauta de pico en el arte catalán. 2ª parte. El siglo XV", *Revista de Flauta de Pico* nº 7, p. 15. La escena de *Moisés en el Sinaí* se encuentra reproducida en la figura 13 de dicho artículo.

[4] Los pastores músicos ya fueron objeto de estudio por mi parte en el artículo "La cornamusa y el pastor en la iconografía catalano-aragonesa de los siglos XIV y XV" *Revista de Musicología* XX/2 (1997), pp. 811-831.

[5] Debo agradecer al profesor Rowland-Jones que pusiera en mi conocimiento la existencia de una sexta representación una vez concluido este artículo: se trata de una tabla catalana con la *Natividad* que se conserva en *Le Musée de La Chartreuse*, en Douai (Francia), y que se encuentra reproducida en el catálogo de dicho museo editado en 1999. Curiosamente se trata de una tabla de mediados del siglo XIV (anterior por tanto al resto de pinturas mecionadas en el presente artículo) que contribuye a reforzar la tesis que expuse en mi artículo "La flauta dulce en la antigua Corona de Aragón a finales del siglo XIV: nuevas aportaciones" *Revista de Flauta de Pico*15/I (2000), p. 9-12, sobre la presencia de la flauta dulce en la Corona de Aragón en la segunda mitad del siglo XIV.

[6] Para Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien* (Paris: P.U.F., 1958), p. 233, no hay duda de que el recuerdo de los temas pastorales de la Antigüedad es suficiente para explicar la presencia de instrumentos musicales en la iconografía occidental del pastor.

[7] Gabriel Millet, *Recherche sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macedoine e du Mont-Athos* (Paris: Fontemoing et Cie, 1916 /R. 1960), p. 132.

[8] Anselm Turmeda, *La disputa de l'ase* (1418), edición moderna basada en ediciones francesas del siglo XVI a cargo de Editorial Moll (1992), p. 66.

[9] Debo insistir aquí -siguiendo las observaciones que el profesor Rowland-Jones tuvo la amabilidad de sugerirme recientemente- en que la relación de los pastores con distintos tipos de flautas se remonta a la anigüedad clásica, y que son muchas las evidencias -no solo iconográficas sino también arqueológicas- que demuestran que esta relación tenia una base *relista*, és decir que es muy probable que muchos pastores confeccionaran sus propias flautas en las llanuras y en las montañas para distraerse de la soledad de su oficio o incluso para tranquilizar a su rebaño; lo que no es tan claro es que se tratara de auténticas flautas dulces de más de seis agujeros.

Figura 5b: *Unión de Santa Ana y San Joaquín* (detalle).

[10] A. Rowland-Jones , "La flauta de pico en el arte catalán", *Revista de Flauta de Pico* nº 7, p. 15.

[11] Esto no significa que en todas las representaciones relacionadas con San Joaquín en las que aparecen pastores músicos, estos lleven consigo instrumentos sin tañerlos: en mi catálogo de 1995 se pueden encontrar almenos 8 representaciones de la *Anunciación a San Joaquín* y del encuentro de *Santa Ana y San Joaquín ante la Puerta Dorada*, en las cuales aparecen pastores tañendo la cornamusa.

"Goldberg es con mucho la revista más espléndida del boom de la música antigua."

THE WASHINGTON POST

Oferta especial

Adquiere la colección completa de GOLDBERG (edición español/inglés, 11 números) a un precio excepcional: 7.590 ptas (España), 54 euros (Europa) y US $65.00 (América)

☐ Cheque a nombre de Goldberg ☐ VISA ☐ Mastercard ☐ AMEX

Número

Fecha de caducidad

Nombre

Dirección

Localidad Código Postal

Correo electrónico

Firma

Goldberg
Avenida de Bayona, 40
E-31011 Pamplona

Fax: +34 948 196276

www.goldberg-magazine.com

LAS SONATAS PARA FLAUTA DE PICO Y BAJO CONTINUO DE G.F. HAENDEL (II)

María Martínez Ayerza, Sevilla, enero 2000

Sonata en do Mayor Op. 1 Nº7 (HHA IV/3, HWV 365)

En la edición de *Roger* le faltaba un tiempo, el cuarto (*a tempo di gavotta)*, que sí aparece en la de Walsh y en todos los manuscritos. Éstos se conservan completos en el caso de los copistas, pero no en el original de Haendel, que es una copia en limpio que se encuentra en el Museo Fitzwilliam y a la que le falta el primer movimiento (*larghetto*) completo y los primeros sesenta y seis compases del segundo (*allegro)*.

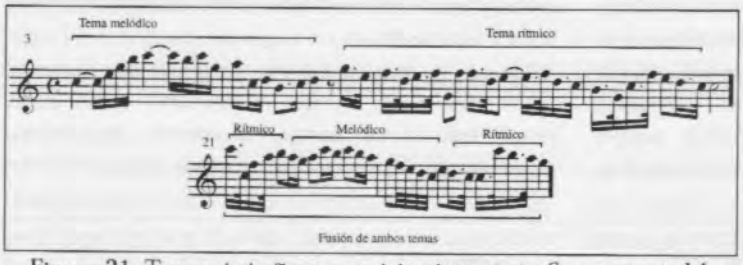


Figura 21. Temas de la flauta en el *larghetto* de la *Sonata en do M.*

La estructura es de una sonata *da chiesa* con el añadido de una gavota entre los movimientos tercero (*largo)* y el que sería cuarto (*allegro*). Aquí se combinan una vez más las danzas (gavota y *passepied* –último *allegro*–) con el lenguaje instrumental del primer *allegro*, que es fugado, y el *largo*, que guarda similitudes con una chacona.

En el primer movimiento la flauta expone, sobre el acompañamiento del bajo, dos temas diferentes (figura 21): uno melódico (compases 1 y 2 y repetición en los dos siguientes), y otro más rítmico, con puntillos (compases 4-6 y variante en 6-8). Tras aparecer ambos por separado, la flauta los va combinando hasta fundirlos en los últimos compases.

El segundo movimiento se basa en la segunda parte de la obertura de *Scipione*. El bajo se mueve a veces en un registro muy agudo porque contiene fragmentos que en dicha obertura corresponden al violín. Es un tiempo fugado, cuyos motivos principales (uno ascendente en negras con puntillo y otro rítmico y con saltos) son expuestos en los seis primeros compases por la flauta y el bajo respectivamente (figura 22).

A continuación, un *larghetto*, que toma el bajo de un aria ("tears are my daily food") de la cuarta versión del sexto *Chandos Anthem*. El bajo es parecido al de una chacona, aunque no repite siempre el mismo motivo, sino que se mueve en escalas descendentes partiendo de distintas notas (en lo que se relaciona simbólicamente con el *lamento*). También es descendente el motivo final de todas las frases de la flauta, y en varias ocasiones se producen giros inesperados o se rompen las cadencias, de modo parecido a lo que sucedía en el *adagio* de la *Sonata en la menor*, tonalidad en la que también está escrito este *larghetto*: si sol menor era *calma expectante*, la menor es el *desconsuelo*. Este movimiento aparece también en la *Sonata para oboe* (o *traverso*) HWV 363 (Op. I nº 5).

Los dos últimos movimientos, de nuevo en do Mayor, son danzas. La gavota se compone de tres partes, de cuatro, ocho y dieciocho compases respectivamente, a las que se añade una reexposición de las dos primeras y una coda. Aunque aparece en distintos lugares del movimiento, es especialmente notable en la primera frase un juego rítmico: la flauta comienza con el ritmo habitual de la gavota, con anacrusa; el bajo imita este ritmo pero iniciándolo en la parte fuerte del compás, desplazado, de modo que los acentos de uno y otro no coinciden (figura 23). En esta gavota se invierten los papeles con respecto a la de la *Sonata en sol menor*. Aquí es la flauta la que posee el protagonismo, moviéndose constantemente en corcheas.

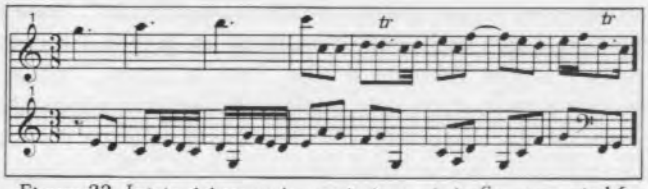


Figura 22. Inicio del segundo movimiento de la *Sonata en do M.*

Por último, un minueto rápido (*passepied*) donde el protagonismo retorna al bajo: el motivo de la flauta es rítmico, breve y muy sencillo. En la primera exposición el bajo lo acompaña con corcheas, pero en la segunda comienza a ornamentar su parte y se mueve en semicorcheas durante el resto del movimiento (salvo en la reexposición, a partir del compás 49, de los

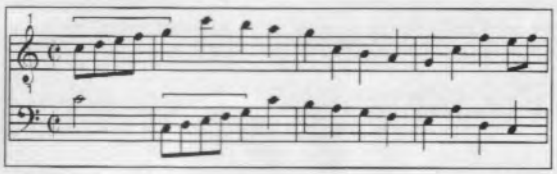


Figura 23. Inicio de la gavota de la *Sonata en do M.*

primeros dieciséis compases). El dueto "placa l'alma", de *Alessandro* está basado en este movimiento, con ligeras modificaciones.

En las tres sonatas del Opus I mencionadas hasta ahora se aprecia muy bien la preocupación de Haendel por equilibrar la importancia del bajo y la flauta, en todas ellas existen pasajes de protagonismo del continuo. Los movimientos en los que cada uno de ellos es especialmente protagonista tienden a equilibrarse en número dentro de cada sonata (Ej. en la *Sonata en do Mayor*, el bajo es especialmente importante en el segundo y el quinto, en la *Sonata en la menor*, en el segundo y el cuarto).

Sonata en fa Mayor, Op. I Nº 9 (HHA IV/3, HWV 369)

Fue transcrita más tarde como concierto para órgano (Op. 4 Nº 5), copiando literalmente la parte de flauta para la mano derecha y el bajo para la izquierda y manteniendo la tonalidad. La única diferencia es la introducción de pequeños pasajes orquestales al principio y el final de los movimientos.

conservamos una ornamentación histórica de esta sonata, contenida en un organillo mecánico del siglo XVIII, en la que la mayor parte de los adornos empleados (tanto en este movimiento como en el resto) son trinos cortos, *mordentes*, apoyaturas, grupetos, etc. Es la única muestra de ornamentación

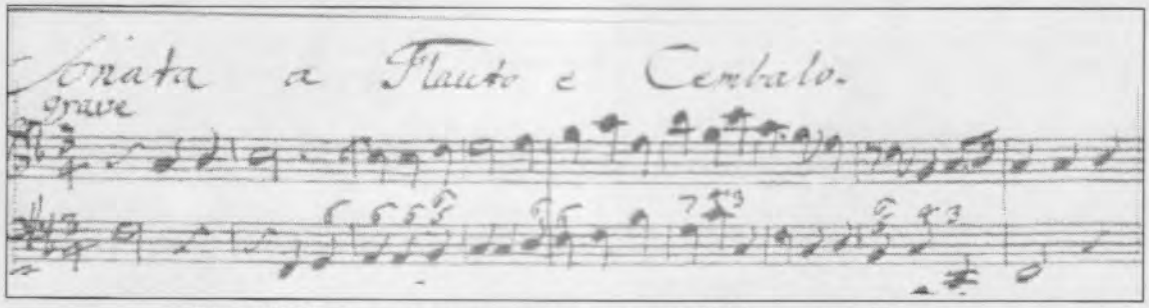


Figura 24. Comienzo del *larghetto* de la *Sonata en fa M.* Manuscrito de Haendel.

El manuscrito de esta sonata (al igual que el de las escritas en sol menor, la menor y do Mayor) muestra una escritura limpia y clara, con trazo grueso (figura 24).

Esta sonata es la que posee un lenguaje más instrumental, sin que aparezca un afecto tan definido como en el caso de las anteriores, razón por la cual resulta bastante diferente a ellas. Esto se puede observar ya desde el principio, por el modo en que está construido el primer movimiento, *larghetto*, exclusivamente sobre un motivo de tres notas ascendentes, que está presente durante todo el tiempo tanto en la flauta como en el bajo, bien tal y como aparece en su primera exposición, bien invertido, ornamentado, expandido o con variantes rítmicas (ejemplos en la figura 25). Esta construcción sugiere que, de añadir ornamentación, ésta sea muy sencilla para que la presencia del tema no pase inadvertida. Además, ya aparece ornamentado en ocasiones. Aun así,

de las sonatas procedente de su propia época y en ese sentido es sin duda valiosa, aunque no se corresponde demasiado con lo que hoy en día solemos esperar en una interpretación (ni, a decir verdad, con el estilo de Corelli u otros italianos a los que tomamos como *modelo* de ornamentación). Como curiosidad, señalar el único acorde de novena (que además es mayor) presente en las siete sonatas: noveno compás, primera parte.

El segundo tiempo es un *allegro* en el que la flauta va desarrollando su tema sobre las corcheas del bajo. No existe demasiado diálogo entre ambos,

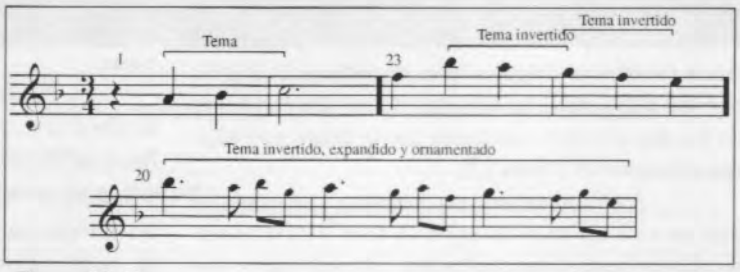


Figura 25. Tema y variantes del tema en el *larghetto* de la *Sonata en fa M.*

realmente la flauta dialoga más consigo misma que con el bajo (compases 7 al 9 o 18 al 24), estas respuestas pueden resaltarse alternando dos articulaciones distintas (ejemplo en la figura 26).

La sonata se cierra con dos danzas: *siciliana* y giga (*allegro*). La siciliana, en re menor, es muy breve, tan sólo cuenta con once compases, pero resulta muy interesante armónicamente: conforme avanza el movimiento el ritmo armónico es menor y hay una mayor presencia de acordes disonantes. El motivo principal del *allegro* estuvo presente en la música de Haendel casi constantemente, pues aparece ya en una sonata en trío de sus primeros años en Italia (HWV 405), aunque entonces estaba mucho menos desarrollado y tenía un interés musical mucho menor; en esta sonata la elaboración es mucho más perfecta, hay cierto contrapunto y una mayor variedad de valores (en la sonata en trío aparecen casi exclusivamente corcheas).

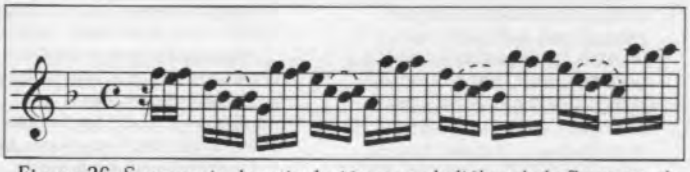


Figura 26. Sugerencia de articulación para el *diálogo* de la flauta en el *allegro* de la *Sonata en fa M.*

INSTRUMENTACIÓN DE LAS SONATAS

En el caso de que se desee realizar una interpretación lo más próxima posible a la realidad que pudo experimentar Haendel, es interesante acercarse a los instrumentos que probablemente conoció. En la década de 1720-30, cuando en teoría fueron compuestas las sonatas, existían en Londres dos importantes talleres de constructores de flautas: el de Peter Bressan (que fue el introductor de las flautas con dobles agujeros inferiores, aunque no utilizó esta técnica sistemáticamente, sólo en contadas ocasiones) y el de los Stanesby, padre e hijo. De todos ellos conservamos flautas en buen estado, utilizadas incluso para realizar grabaciones (como ha hecho Frans Brüggen por ejemplo) o bien para ser copiadas por fabricantes de flautas.

Respecto al continuo, hay muchas posibilidades de instrumentación, y así lo prueban las grabaciones de las sonatas que se han ido realizando a lo largo del siglo XX, que combinan diferentes instrumentos que, más o menos frecuentemente, formaban parte de los conjuntos de cámara (viola *da gamba*, fagot o cello para tocar el bajo, instrumentos de cuerda pulsada, clavecín u órgano para la realización, etc) y en muchas ocasiones los escogen según se adapten al carácter o incluso a la propia música de cada sonata. El órgano, por ejemplo, es preferido en muchas grabaciones para acompañar a las sonatas en sol menor y fa Mayor por haber sido utilizado parte o todo su material musical en conciertos para órgano. El protagonismo del bajo en la *Sonata en la menor* ha sugerido una versión, de Laszló Czidra, en la que el bajo es realizado exclusivamente por una viola bastarda.

Frente a todas estas posibilidades podemos plantearnos las situaciones en que las sonatas pudieron ser interpretadas en su momento (por ejemplo en el intermedio de óperas, en salas pequeñas donde instrumentistas de viento tocaban varios instrumentos acompañados por un clavecinista que muchas veces sería el mismo Haendel, en la Corte, etc., lugares donde probablemente no habría otros instrumentos haciendo el bajo), y observar que en los manuscritos de Haendel y sus copistas el título habitual para las sonatas es el de *a flauto* e *cembalo*, e igualmente en la portada de las ediciones del Opus I leemos, por ejemplo *...with a thorough bass for the harpsicord* or *bass violin...* Ambas indicaciones parecen contradecir nuestra práctica habitual, y añaden una nueva posibilidad a la interpretación de las sonatas que quizá sea más cercana a las posibilidades y prácticas de los músicos de la época de Haendel.

Respecto a los claves utilizados en Inglaterra en torno a 1720, existían al menos tres clases de instrumentos: los construidos en el siglo XVII, muchos de ellos en Flandes, y que fueron modificados en mayor o menor medida (generalmente para reducir su extensión), los fabricados a comienzos del XVIII en Inglaterra, influidos por el tipo de clave francés, y los hechos en ese mismo momento, más cercanos al estilo italiano. Los claves que Haendel tocó más habitualmente en Londres eran de este último grupo, similares a los que había conocido en sus viajes por Italia.

Este tipo de interpretaciones, exclusivamente con clave siguiendo la indicación de Haendel, son las menos representadas en la discografía de las sonatas, las únicas grabaciones de este tipo son las de Peter van Heyghen (1998) y Mariano Martín (1997), que se reseñan más detalladamente en la discografía.

Ediciones de las sonatas para flauta de pico de G.F. Haendel. Clasificación por obras

HWV 358

Sonata en sol Mayor

(?); Schott Editions 10062; Gran Bretaña; Flauta de pico, b.c. (teclado)

1974; Hänssler-Verlag HE 11224; Alemania; Neuhausen-Stuttgart; Klaus Hoffman; 8; Sonate G-Dur; [Allegro]-[Adagio]-[Allegro]; Flauta de pico, b.c. (teclado); Klaus Hoffmann; Sugiere ornamentación en el segundo tiempo

1985; Studio Per Edizioni Scelte (S.P.E.S.); Italia; Florencia; L. Alvini, M.Castellani, P. Paolini; 4; [Sonata a violino solo e basso continuo in sol maggiore]; [Preludio allegro]-[Adagio]-[Allegro]; Violín, b.c. (según los editores); -; Facsímil del Manuscrito 261 del F.M.C.

HWV 360

Sonata en sol menor

(?); Bärenreiter Nagels Musik Archiv 122; Alemania; Flauta de pico, b.c.(teclado)

(?); Doblinger GKM 20; Alemania; Flauta de pico, guitarra

(?); Editions Alphonse Leduc H 32389; Francia; Flauta de pico, b.c. (teclado)

(?); Musica Facsimil ("Arte Tripharia") MFA 5; España; Flauta de pico, b.c.; Facsímil de la edición de Walsh.

(?); Musica MUS S 8; Países Bajos; Flauta de pico, b.c.; Facsímil de la edición de Walsh

(?); Peters 4552; Alemania; Flauta de pico, b.c. (teclado)

(?); Schott Editions ED 10050; Gran Bretaña; Flauta de pico, b.c. (teclado)

(?); Schott Verlag OFB 37; Alemania; Flauta de pico, b.c. (teclado)

(?); Schott Verlag OFB 41; Alemania; Flauta de pico, b.c. (teclado)

1967; Musikverlag Wilhelm Zimmermann Z.13048; Alemania; Frankfurt am Main; José de Azpiazu; 4; Sonate Nr.II (g-moll); Larghetto-Andante-Adagio-Presto; Flauta de pico, guitarra; José de Azpiazu

1979; Faber Music 566; Gran Bretaña; Londres; David Lasocki, Walter Bergmann; 7; Sonata No. 1 in G minor; Larghetto-Andante-Adagio-Allegro; Flauta de pico, b.c. (teclado); Walter Bergmann, David Lasocki

1985; Studio Per Edizioni Scelte (S.P.E.S.) Volumen I/3; Italia; Florencia; L. Alvini, M.Castellani, P. Paolini; 5; Sonata a flauto e cembalo [in sol minore]; Larghetto-Andante-Adagio-Presto; Flauta de pico, b.c.; -; Facsímil del manuscrito 261 del F.M.C.

1985; Studio Per Edizioni Scelte (S.P.E.S.) Volumen II/3; Italia; Florencia; L. Alvini, M.Castellani, P. Paolini; 4; Sonata II; Larghetto-Andante-Adagio-Presto; Flauta de pico, b.c.; -; Facsímil de la edición de "Roger"

1985; Studio Per Edizioni Scelte (S.P.E.S.) Volumen II/3; Italia; Florencia; L. Alvini, M.Castellani, P. Paolini; 4; Sonata II; Larghetto-Andante-Adagio-Presto; Flauta de pico, b.c.; -; Facsímil de la edición de Walsh

1988; Bärenreiter-Verlag, Hortus Musicus HM 251; Alemania; Kassel; Hans-Peter Schmitz; 5; Sonate g-moll; Larghetto-Andante-Adagio-Presto; Flauta de pico, b.c.(teclado); Max Schneider

HWV 362

Sonata en la menor

(?); Bärenreiter Nagels Musik Archiv 122; Alemania; Flauta de pico, b.c. (teclado)

(?); Doblinger GKM 23; Alemania; Flauta de pico, guitarra

(?); Editions Alphonse Leduc 25928; Francia; Flauta de pico, b.c. (teclado)

(?); Editions Alphonse Leduc H 32389; Francia; Flauta de pico, b.c. (teclado)

(?); Heinrichshofen-Noetzel Verlag 3094; Alemania; Flauta de pico, guitarra

(?); Möseler Verlag; Alemania; Flauta de pico, guitarra, (teclado)

(?); Musica Facsimil ("Arte Tripharia") MFA 5; España; Flauta de pico, b.c.; Facsímil de la edición de Walsh.

(?); Musica MUS S 8; Países Bajos; Flauta de pico, b.c.; Facsímil de la edición de Walsh

(?); Peters 4552; Alemania; Flauta de pico, b.c. (teclado)

(?); Schott Editions ED 10050; Gran Bretaña; Flauta de pico, b.c. (teclado)

(?); Schott Verlag OFB 38; Alemania; Flauta de pico, b.c. (teclado)

(?); Schott Verlag OFB 41; Alemania; Flauta de pico, b.c. (teclado)

1979; Faber Music 566; Gran Bretaña; Londres; David Lasocki, Walter Bergmann; 10; Sonata No. 2 in A minor; Larghetto-Allegro-Adagio-Allegro; Flauta de pico, b.c. (teclado); Walter Bergmann, David Lasocki

1985; Studio Per Edizioni Scelte (S.P.E.S.) Volumen I/3; Italia; Florencia; L. Alvini, M.Castellani, P. Paolini; 6; Sonata a flauto e cembalo [in la minore]; Larghetto-Allegro-Adagio-Allegro; Flauta de pico, b.c.; -; Facsímil del manuscrito RM 20.g.13, British Library de Londres, folios 12-15

1985; Studio Per Edizioni Scelte (S.P.E.S.) Volumen II/3; Italia; Florencia; L. Alvini, M.Castellani, P. Paolini; 5; Sonata IV; Grave-Allegro-Adagio-Allegro; Flauta de pico, b.c.; -; Facsímil de la edición de "Roger"

1985; Studio Per Edizioni Scelte (S.P.E.S.) Volumen II/3; Italia; Florencia; L. Alvini, M.Castellani, P. Paolini; 5; Sonata IV; Larghetto-Allegro-Adagio-Allegro; Flauta de pico, b.c.; -; Facsímil de la edición de Walsh

1988; Bärenreiter-Verlag, Hortus Musicus HM 251; Alemania; Kassel; Hans-Peter Schmitz; 7; Sonate a-moll; Larghetto-Allegro-Adagio-Allegro; Flauta de pico, b.c.(teclado); Max Schneider; Incluye 4º mov. Sonata 2 para violín (contiene material del último Allegro)

HWV 365

Sonata en do Mayor

(?); Bärenreiter Nagels Musik Archiv 122; Alemania; Flauta de pico, b.c. (teclado)

(?); Doblinger GKM 37; Alemania; Flauta de pico, guitarra

(?); Editions Alphonse Leduc 25903; Francia; Flauta de pico, b.c. (teclado)

(?); Editions Alphonse Leduc 32393; Francia; Flauta de pico, b.c. (teclado)

(?); Heinrichshofen-Noetzel Verlag 3096; Alemania; Flauta de pico, guitarra

(?); Möseler Verlag; Alemania; Flauta de pico, guitarra

(?); Musica Facsimil ("Arte Tripharia") MFA 5; España; Flauta de pico, b.c.; Facsímil de la edición de Walsh.

(?); Musica MUS S 8; Países Bajos; Flauta de pico, b.c.; Facsímil de la edición de Walsh

(?); Peters 4552; Alemania; Flauta de pico, b.c. (teclado)

(?); Schott Editions ED 10050; Gran Bretaña; Flauta de pico, b.c. (teclado)

(?); Schott Verlag OFB 31; Alemania; Flauta de pico, b.c. (teclado)

(?); Schott Verlag OFB 39; Alemania; Flauta de pico, b.c. (teclado)

1979; Faber Music 566; Gran Bretaña; Londres; David Lasocki, Walter Bergmann; 16; Sonata No. 3 in C major; Larghetto-Allegro-Larghetto-A Tempo di Gavotta-Allegro; Flauta de pico, b.c. (teclado); Walter Bergmann, David Lasocki

1985; Studio Per Edizioni Scelte (S.P.E.S.) Volumen I/3; Italia; Florencia; L. Alvini, M.Castellani, P. Paolini; 6; [Sonata a flauto e cembalo in do maggiore]; [allegro]-Larghetto-A tempo di gavotta-Allegro; Flauta de pico ,b.c.; -; Facsímil del manuscrito 263 del F.M.C. , falta el primer movimiento y 66 compases del segundo

1985; Studio Per Edizioni Scelte (S.P.E.S.) Volumen II/3; Italia; Florencia; L. Alvini, M.Castellani, P. Paolini; 5; Sonata VII; Larghetto-Allegro-Larghetto-Allegro; Flauta de pico, b.c.; -; Facsímil de la edición de "Roger"

1985; Studio Per Edizioni Scelte (S.P.E.S.) Volumen II/3; Italia; Florencia; L. Alvini, M.Castellani, P. Paolini; 6; Sonata VII; Larghetto-Allegro-Larghetto-A Tempo di Gavotti-Allegro; Flauta de pico, b.c.; -; Facsímil de la edición de Walsh

1988; Bärenreiter-Verlag, Hortus Musicus HM 251; Alemania; Kassel; Hans-Peter Schmitz; 9; Sonate C-dur; Larghetto-Allegro-Larghetto-A tempo di Gavotta-Allegro; Flauta de pico, b.c.(teclado); Max Schneider

HWV 367a

Sonata en re menor

(?); Doblinger GKM 4; Alemania; Flauta de pico, guitarra

(?); Hänssler Verlag 11223; Alemania; Flauta de pico, b.c. (teclado)

(?); Schott Editions 10062; Gran Bretaña; Flauta de pico, b.c. (teclado)

1948; Schott ED 10062; Gran Bretaña; Londres; Thurston Dart; 11; Fitzwilliam Sonata III; Largo-Vivace-Furioso-Adagio-Alla Breve; Flauta de pico, b.c. (teclado); Thurston Dart; Faltan los dos últimos tiempos.(Minuet-Andante)

1979; Faber Music 566; Gran Bretaña; Londres; David Lasocki, Walter Bergmann; 16; Sonata No. 6 in D minor; Larghetto-Andante-Adagio-Allegro; Flauta de pico, b.c.. (teclado); Walter Bergmann, David Lasocki; Incluye versión del Man. 263 F.M.C. del Andante.

1985; Studio Per Edizioni Scelte (S.P.E.S.) Volumen I/3; Italia; Florencia; L. Alvini, M.Castellani, P. Paolini; 9; Prima stesura degli ultimi due movimenti donata in re minore; Largo-Vivace-Furioso-Adagio-Alla Breve-[Andante]-A tempo di menuet; Flauta de pico, b.c.; -; Facsímil

del manuscrito 261 del F.M.C.

HWV 367a (ap.)

Sonata en re menor

1948; Schott ED 10062; Gran Bretaña; Londres; Thurston Dart; 3; Fitzwilliam Sonata II; [Andante]-[Andante-Allegro]-Menuet; Flauta de pico, b.c (teclado); Thurston Dart; [Andante] y Andante-Allegro según el Man. 263.del F.M.C.

1985; Studio Per Edizioni Scelte (S.P.E.S.) Volumen I/3; Italia; Florencia; L. Alvini, M.Castellani, P. Paolini; 2; Prima stesura degli ultimi due movimienti della sonata in re minore; [A tempo di minuet]-[Andante]; Flauta de pico, b.c.; -; Facsímil del Manuscrito 263 del F.M.C.

HWV 367b

Sonata en si menor

(?); Musica Facsimil ("Arte Tripharia") MFA 5; España; Traverso, b.c.; Facsímil de la edición de Walsh

(?); Musica MUS S 8; Países Bajos; Traverso, b.c.; Facsímil de la edición de Walsh

1985; Studio Per Edizioni Scelte (S.P.E.S.) Volumen II/3; Italia; Florencia; L. Alvini, M.Castellani, P. Paolini; 7; Sonata IX; Largo-Vivace-Presto-Adagio-Alla Breve-A Tempo di Minuet; Traverso, b.c.; -; Facsímil de la edición de "Roger"

1985; Studio Per Edizioni Scelte (S.P.E.S.) Volumen II/3; Italia; Florencia; L. Alvini, M.Castellani, P. Paolini; 8; Sonata IX; Largo-Vivace-Presto-Adagio-Alla Breve-Andante-A Tempo di Minuet; Traverso, b.c.; -; Facsímil de la edición de Walsh

HWV 369

Sonata en fa Mayor

(?); Bärenreiter Nagels Musik Archiv 122; Alemania; Flauta de pico, b.c. (teclado)

(?); Doblinger GKM 9; Alemania; Flauta de pico, guitarra

(?); Editions Alphonse Leduc 25928; Francia; Flauta de pico, b.c. (teclado)

(?); Editions Alphonse Leduc 32388; Francia; Flauta de pico, b.c. (teclado)

(?); Heinrichshofen-Noetzel Verlag 3097; Alemania; Flauta de pico, guitarra

(?); Möseler Verlag; Alemania; Flauta de pico, guitarra

(?); Musica Facsimil ("Arte Tripharia")MFA 5; España; Flauta de pico, b.c.; Facsímil de la edición de Walsh.

(?); Musica MUS S 8; Países Bajos; Flauta de pico, b.c.; Facsímil de la edición de Walsh

(?); Peters 4552; Alemania; Flauta de pico, b.c. (teclado)

(?); Schott Editions ED 10050; Gran Bretaña; Flauta de pico, b.c. (teclado)

(?); Schott Verlag OFB 40; Alemania; Flauta de pico, b.c. (teclado)

(?); Schott Verlag OFB 41; Alemania; Flauta de pico, b.c. (teclado)

1979; Faber Music 566; Gran Bretaña; Londres; David Lasocki, Walter Bergmann; 7; Sonata No. 4 in F major; Larghetto-Allegro-Adagio-Allegro; Flauta de pico, b.c. (teclado); Walter Bergmann, David Lasocki

1985; Studio Per Edizioni Scelte (S.P.E.S.) Volumen I/3; Italia; Florencia; L. Alvini, M.Castellani, P. Paolini; 5; Sonata a flauto e cembalo [in fa maggiore]; Larghetto-Allegro-Alla Siciliana-Allegro; Flauta de pico, b.c.; -; Facsímil del manuscrito 261 del F.M.C.

1985; Studio Per Edizioni Scelte (S.P.E.S.) Volumen II/3; Italia; Florencia; L. Alvini, M.Castellani, P. Paolini; 4; Sonata XI; Larghetto-Allegro-Siciliana-Allegro; Flauta de pico, b.c.; -; Facsímil de la edición de "Roger"

1985; Studio Per Edizioni Scelte (S.P.E.S.) Volumen II/3; Italia; Florencia; L. Alvini, M.Castellani, P. Paolini; 4; Sonata XI; Larghetto-Allegro-Siciliana-Allegro; Flauta de pico, b.c.; -; Facsímil de la edición de Walsh

1988; Bärenreiter-Verlag, Hortus Musicus HM 251; Alemania; Kassel; Hans-Peter Schmitz; 5; Sonate F-Dur; Larghetto-Allegro-Adagio-Allegro; Flauta de pico, b.c.(teclado); Max Schneider

HWV 377

Sonata en si bemol Mayor

(?); Hänssler Verlag 11222; Alemania; Flauta de pico, b.c. (teclado)

(?); Schott Editions ED 10062; Gran Bretaña; Flauta de pico, b.c. (teclado)

1948; Schott ED 10062; Gran Bretaña; Londres; Thurston Dart; 5; Fitzwilliam Sonata I; Courante-Adagio-Allegro; Flauta de pico, b.c. (teclado); Thurston Dart

1979; Faber Music 566; Gran Bretaña; Londres; David Lasocki, Walter Bergmann; 6; Sonata No. 5 in Bb major; [Allegro]-Adagio-Allegro; Flauta de pico, b.c. (teclado); Walter Bergmann, David Lasocki

1985; Studio Per Edizioni Scelte (S.P.E.S.) Volumen I/3; Italia; Florencia; L. Alvini, M.Castellani, P. Paolini; 3; [Sonata per flauto e cembalo in si bemolle maggiore]; [Corrente]-Adagio-Allegro; Flauta de pico, b.c.; -; Facsímil del manuscrito 260 del F.M.C.

Sin especificar

3 Sonatas (¿?)

(?); Heinrichshofen-Noetzel Verlag, N 1139; Alemania; Flauta de pico, b.c. (teclado)

Ediciones de las sonatas para flauta de pico de G.F. Haendel. Clasificación por editorial

Bärenreiter Nagels Musik Archiv 122. (?)

HWV 360; *Sonata en sol menor*
HWV 362; *Sonata en la menor*
HWV 365; *Sonata en do Mayor*
HWV 369; *Sonata en fa Mayor*

Bärenreiter-Verlag, Hortus Musicus HM 251. 1988

HWV 360; *Sonata en sol menor*
HWV 362; *Sonata en la menor*
HWV 365; *Sonata en do Mayor*
HWV 369; *Sonata en fa Mayor*

Doblinger GKM 20. (?)

HWV 360; *Sonata en sol menor*

Doblinger GKM 23. (?)

HWV 362; *Sonata en la menor*

Doblinger GKM 37. (?)

HWV 365; *Sonata en do Mayor*

Doblinger GKM 4. (?)

HWV 367a; *Sonata en re menor*

Doblinger GKM 9. (?)

HWV 369; *Sonata en fa Mayor*

Editions Alphonse Leduc 25903. (?)

HWV 365; *Sonata en do Mayor*

Editions Alphonse Leduc 25928. (?)

HWV 362; *Sonata en la menor*
HWV 369; *Sonata en fa Mayor*

Editions Alphonse Leduc 32388. (?)

HWV 369; *Sonata en fa Mayor*

Editions Alphonse Leduc 32393. (?)

HWV 365; *Sonata en do Mayor*

Editions Alphonse Leduc H 32389. (?)

HWV 360; *Sonata en sol menor*
HWV 362; *Sonata en la menor*

Faber Music 566. 1979

HWV 360; *Sonata en sol menor*
HWV 362; *Sonata en la menor*
HWV 365; *Sonata en do Mayor*
HWV 367a; *Sonata en re menor*
HWV 369; *Sonata en fa Mayor*
HWV 377; *Sonata en si bemol Mayor*

Hänssler Verlag 11222. (?)

HWV 377; *Sonata en si bemol Mayor*

Hänssler Verlag 11223. (?)

HWV 367a; *Sonata en re menor*

Hänssler-Verlag HE 11224. 1974

HWV 358; *Sonata en sol Mayor*

Heinrichshofen-Noetzel Verlag 3094. (?)

HWV 362; *Sonata en la menor*

Heinrichshofen-Noetzel Verlag 3096. (?)

HWV 365; *Sonata en do Mayor*

Heinrichshofen-Noetzel Verlag 3097. (?)

HWV 369; *Sonata en fa Mayor*

Heinrichshofen-Noetzel Verlag, N 1139. (?)

Sin especificar; *3 Sonatas (¿?)*

Möseler Verlag. (?)

HWV 362; *Sonata en la menor*
HWV 365; *Sonata en do Mayor*
HWV 369; *Sonata en fa Mayor*

Musica Facsimil ("Arte Tripharia") MFA 5. (?)

HWV 360; *Sonata en sol menor*
HWV 362; *Sonata en la menor*

HWV 365; *Sonata en do Mayor*
HWV 367b; *Sonata en si menor*

Musica Facsimil ("Arte Tripharia") MFA 5. (?)

HWV 369; *Sonata en fa Mayor*

Musica MUS S 8. (?)

HWV 360; *Sonata en sol menor*
HWV 362; *Sonata en la menor*
HWV 365; *Sonata en do Mayor*
HWV 367b; *Sonata en si menor*
HWV 369; *Sonata en fa Mayor*

Musikverlag Wilhelm Zimmermann Z.13048. 1967

HWV 360; *Sonata en sol menor*

Peters 4552. (?)

HWV 360; *Sonata en sol menor*
HWV 362; *Sonata en la menor*
HWV 365; *Sonata en do Mayor*
HWV 369; *Sonata en fa Mayor*

Schott ED 10062. 1948

HWV 367a; *Sonata en re menor*
HWV 367a (ap.); *Sonata en re menor*
HWV 377; *Sonata en si bemol Mayor*

Schott Editions 10062. (?)

HWV 358; *Sonata en sol Mayor*
HWV 367a; *Sonata en re menor*

Schott Editions ED 10050. (?)

HWV 360; *Sonata en sol menor*
HWV 362; *Sonata en la menor*
HWV 365; *Sonata en do Mayor*
HWV 369; *Sonata en fa Mayor*

Schott Editions ED 10062. (?)

HWV 377; *Sonata en si bemol Mayor*

Schott Verlag OFB 31. (?)

HWV 365; *Sonata en do Mayor*

Schott Verlag OFB 37. (?)

HWV 360; *Sonata en sol menor*

Schott Verlag OFB 38. (?)

HWV 362; *Sonata en la menor*

Schott Verlag OFB 39. (?)

HWV 365; *Sonata en do Mayor*

Schott Verlag OFB 40. (?)

HWV 369; *Sonata en fa Mayor*

Schott Verlag OFB 41. (?)

HWV 360; *Sonata en sol menor*
HWV 362; *Sonata en la menor*
HWV 369; *Sonata en fa Mayor*

Studio Per Edizioni Scelte (S.P.E.S.). 1985

HWV 358; *Sonata en sol Mayor*

Studio Per Edizioni Scelte (S.P.E.S.) Volumen I/3. 1985

HWV 360; *Sonata en sol menor*
HWV 362; *Sonata en la menor*
HWV 365; *Sonata en do Mayor*
HWV 367a; *Sonata en re menor*
HWV 367a (ap.); *Sonata en re menor*
HWV 369; *Sonata en fa Mayor*
HWV 377; *Sonata en si bemol Mayor*

Studio Per Edizioni Scelte (S.P.E.S.) Volumen II/3. 1985

HWV 360; *Sonata en sol menor*
HWV 360; *Sonata en sol menor*
HWV 362; *Sonata en la menor*
HWV 362; *Sonata en la menor*
HWV 365; *Sonata en do Mayor*
HWV 365; *Sonata en do Mayor*
HWV 367b; *Sonata en si menor*
HWV 367b; *Sonata en si menor*
HWV 369; *Sonata en fa Mayor*
HWV 369; *Sonata en fa Mayor*

Grabaciones de las sonatas para flauta de pico de G.F. Haendel. Clasificación por obras

?

Sin especificar

?; Flauta de pico, b.c. (cello, clave / órgano?); Gurtner, ? (flauta de pico); Mate, ?; Haselböck, ?; *Sonatas by G.F. Haendel*; Novalis 150 120-2

?; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); Adams, P. (flauta de pico); Watkin, D.; Beach, H.; *Recorder Sonatas; Harmonius Blacksmith*; Factory Classical UK-FACD 376

HWV 358

Sonata en sol M. HWV 358

?; Flauta de pico, b.c.; Ganassi Consort; Breuer, C. (flauta de pico); *15 Solo Sonatas for Recorder, Flute or Violin & Continuo*; Musikproduktion Dabringhaus und Grimm MDG 3421/22

1985; Flauta de pico, b.c. (fagot, clave/ órgano); Schneider, M. (flauta de pico); McGraw, M.; Hören, H.; *Sämtliche Bläsersonaten Vol II. Sonaten für Blockflöte*; Deutsche Harmonia Mundi GD77104

1991; Flauta de pico, b.c. (viola da gamba, tiorba, clave); Reyne, H. (flauta de pico); Hantaï, J.; Monteilhet, P.; Hantaï, P.; *Intégrale des sonates pour flûte à bec & basse continue*; Harmonia Mundi France HMC 905211

HWV 360

Sonata en sol m. Op. 1 nº 2

?; Flauta de pico, b.c. (viola da gamba, clave); The Cambridge Musick; Ehrlich, R. (flauta de pico); Levy, M.; Egarr, R.; Manze, A.; *G.F. Haendel Sonatas and Triosonatas*; Globe GLO 6032

?; Flauta de pico, b.c.; Ganassi Consort; Breuer, C. (flauta de pico); *15 Solo Sonatas for Recorder, Flute or Violin & Continuo*; Musikproduktion Dabringhaus und Grimm MDG 3421/22

?; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); Pehrsson, C. (flauta de pico); Ericson, B.; Schuback, T.; *Sonatas for Recorder and Continuo*; BIS

?; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); Thorsen, F. (flauta de pico); Sveen, H.K.; Odriozla, J.; *Georg F. Haendel: Sonatas for recorder and basso continuo*; Simax PSC 1093

?; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); Radulescu, M. (flauta de pico); Kneihs, H.M.; Zerer, W.; *Complete Sonatas for Recorder and Continuo*; ?

?; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); L' École d'Orphée; Pickett, P. (flauta de pico); Carolan, L.; Sheppard, S.; Beckett, R.; *Haendel, The Complete Recorder Sonatas*; CRD 3412

1962; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); Brüggen, Fr. (flauta de pico); Bylsma, A.; Leonhardt, G.; *Frans Brüggen Edition Vol. 9*; Teldec 4509-97471-2

1973; Flauta de pico, b.c. (cello, fagot, clave/órgano); Brüggen, Fr. (flauta de pico); Bylsma, A.; Lange, H.; Asperen, B. van (clave); *Complete Sonatas for Recorder*; ProArte (Seon) CDD 295

1973-74; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); Brüggen, Fr. (flauta de pico); Bylsma, A.; Asperen, B. van (clave); *Sämtliche Bläsersonaten*; Sony SB2K 60100. 2 Cd's

1982; Flauta de pico, b.c. (órgano); Czidra, L. (flauta de pico); Pertis, Z. (órgano); *Haendel: Recorder Concerto & Sonatas*; Hungaroton HCD 12375-2

1982; Flauta de pico, b.c. (cello, fagot); Academy of St Martin in the Fields Chamber Ensemble; Petri, M. (flauta de pico); Malcolm, G.; Scheen, Gr.; *Complete Wind Sonatas*; Philips 446 563-2. 2 Cd's

1985; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); L' École d'Orphée; *Handel: Recorder, Flute and Oboe Sonatas*; Musical Heritage Society MHS 827147Z (LP)

1985; Flauta de pico, b.c. (cello, clave/ órgano); Schneider, M. (flauta de pico); Zipperling, R.; Hören, H.; *Sämtliche Bläsersonaten Vol II. Sonaten für Blockflöte*; Deutsche Harmonia Mundi GD77104

1985; Flauta de pico, b.c. (viola da gamba, órgano); Roos, Fr. de (flauta de pico); Pierlot, Ph.; Penson, G.; *Recorder Sonatas*; Ricercar CD 031007

1990; Flauta de pico, b.c. (clave); Petri, M. (flauta de pico); Jarrett, K.; *Sonatas*; RCA Victor RD60441

1991; B.c. (cello, clave); Johns, Gr. (flauta de pico); Petrenz, S.; *4 Sonaten/Sonatas / acompañamiento*; Music Partner MP 4552

1991; Flauta de pico, b.c. (viola, tiorba, clave); Reyne, H. (flauta de pico); Hantaï, J.; Monteilhet, P.; Hantaï, P.; *Intégrale des sonates pour flûte à bec & basse continue*; Harmonia Mundi France HMC 905211

1992; Flauta de pico, b.c. (cello, fagot, clave); Czidra, L. (flauta de pico); Kelemen, P.; Harsányi, Z.; Pertis, Z. (clave); *Recorder Sonatas*; NAXOS 8-550700

1994; Flauta de pico, b.c.; Locatelli Trio; Beckett, R. (flauta de pico); *20 Sonatas Opus I*; Hyperion CDA66921

1994; Flauta de pico, b.c. (cello, clave/ órgano); Verbruggen, M. (flauta de pico); Linden, J. ter; Koopman, T.; *The Complete Sonatas for Recorder*; Harmonia Mundi HMU 907151

1997; Flauta de pico, b.c. (clave); Martín, M. (flauta de pico); Ariza, M.; *Sonatas para flauta y clave*; Tecnosaga KPD/PM 10.4011

1998; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); Laurin, D. (flauta de pico); Suzuki, M.; Suzuki, H.; *The Recorder Sonatas*; BIS CD-955

1998; Flauta de pico, b.c. (clave); Heyghen, P. Van (flauta de pico); Verhelst, K.; *Sonate a flauto e cembalo*; Accent ACC 98126 D

HWV 362

Sonata en la m. Op. 1 nº 4

?; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); Radulescu, M. (flauta de pico); Kneihs, H.M.; Zerer, W.; *Complete Sonatas for Recorder and Continuo*; ?

?; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); Thorsen, F. (flauta de pico); Sveen, H.K.; Odriozla, J.; *Georg F. Haendel: Sonatas for recorder and basso continuo.*; Simax PSC 1093

?; Flauta de pico, b.c. (viola da gamba, clave); The Cambridge Musick; Ehrlich, R. (flauta de pico); Levy, M.; Egarr, R.; Manze, A.; *G.F. Haendel Sonatas and Triosonatas*; Globe GLO 6032

?; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); L' École d'Orphee; Pickett, P. (flauta de pico); Carolan, L.; Sheppard, S.; Beckett, R.; *Haendel, The Complete Recorder Sonatas*; CRD 3412

?; Flauta de pico, b.c. (guitarra); Svendsen, L.R. (flauta de pico); Kaemmerling, M.; *Baroque Music for Recorder and Guitar*; Paula Denmark 7 (LP)

?; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); Pehrsson, C. (flauta de pico); Ericson, B.; Schuback, T.; *Sonatas for Recorder and Continuo*; BIS

?; Flauta de pico, b.c.; Ganassi Consort; Breuer, C. (flauta de pico); *15 Solo Sonatas for Recorder, Flute or Violin & Continuo*; Musikproduktion Dabringhaus und Grimm MDG 3421/22

1962; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); Brüggen, Fr. (flauta de pico); Bylsma, A.; Leonhardt, G.; *Frans Brüggen Edition Vol. 9*; Teldec 4509-97471-2

1970; Flauta de pico, b.c. (guitarra); Linde, H-M.; Ragossnig, K.; *Baroque Works for Recorder and Guitar*; Jecklin J44022

1973; Flauta de pico, b.c. (cello, fagot, clave/órgano); Brüggen, Fr. (flauta de pico); Bylsma, A.; Lange, H.; Asperen, B. van (clave); *Complete Sonatas for Recorder*; ProArte (Seon) CDD 295

1973-74; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); Brüggen, Fr. (flauta de pico); Bylsma, A.; Asperen, B. van (clave); *Sämtliche Bläsersonaten*; Sony SB2K 60100. 2 Cd's

1975; Flauta de pico, b.c. (clave); Dolmetsch, C. (flauta de pico); Saxby, J.; *Le Festin: Recorder Music of the Galant Era*; Orion ORS76216 (LP)

1980; Flauta de pico, b.c. (viola da gamba, clave); Mendoze, Ch. (flauta de pico); Re, B.; Barbolini, G.; *Recorder and Basso Continuo Sonatas*; Pierre Verany PV787023

1982; Flauta de pico, viola bastarda; Czidra, L. (flauta de pico); Sárkőzy, G. (viola bastarda); *Haendel Recorder Concerto & Sonatas*; Hungaroton HCD 12375-2

1982; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); Academy of St Martin in the Fields Chamber Ensemble; Petri, M. (flauta de pico); Malcolm, G.; Vigay, D.; *Complete Wind Sonatas*; Philips 446 563-2. 2 Cd's

1985; Flauta de pico, b.c. (cello, clave/órgano); Schneider, M. (flauta de pico); Zipperling, R.; Hören, H.; *Sämtliche Bläsersonaten Vol II. Sonaten für Blockflöte*; Deutsche Harmonia Mundi GD77104

1985; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); L' École d'Orphée; *Handel: Recorder, Flute and Oboe Sonatas*; Musical Heritage Society MHS 827147Z (LP)

1985; Flauta de pico, b.c. (clave); Roos, Fr. de (flauta de pico); Penson, G.; *Recorder Sonatas*; Ricercar CD 031007

1990; Flauta de pico, b.c. (clave); Petri, M. (flauta de pico); Jarrett, K.; *Sonatas*; RCA Victor RD60441

1991; B.c. (cello, clave); Johns, Gr. (flauta de pico); Petrenz, S.; *4 Sonaten/Sonatas / acompañamiento*; Music Partner MP 4552

1991; Flauta de pico, b.c. (viola, tiorba, clave); Reyne, H. (flauta de pico); Hantaï, J.; Monteilhet, P.; Hantaï, P.; *Intégrale des sonates pour flûte à bec & basse continue*; Harmonia Mundi France HMC 905211

1992; Flauta de pico, b.c. (viola da gamba, laúd, clave); Ehrsam, Chr. (flauta de pico); Brandao, E.; Contini, L.; Cremonesi, A.; *Sonate & Triosonate*; Symphonia SY 92S15

1992; Flauta de pico, b.c. (cello, fagot, clave); Czidra, L. (flauta de pico); Kelemen, P.; Harsányi, Z.; Pertis, Z. (clave); *Recorder Sonatas*; NAXOS 8-550700

1994; Flauta de pico, b.c.; Locatelli Trio; Beckett, R. (flauta de pico); *20 Sonatas Opus I*; Hyperion CDA66921

1994; Flauta de pico, b.c. (cello, clave/órgano); Verbruggen, M. (flauta de pico); Linden, J. ter; Koopman, T.; *The Complete Sonatas for Recorder*; Harmonia Mundi HMU 907151

1997; Flauta de pico, b.c. (clave); Martín, M. (flauta de pico); Ariza, M.; *Sonatas para flauta y clave*; Tecnosaga KPD/PM 10.4011

1998; Flauta de pico, b.c. (clave); Heyghen, P. Van (flauta de pico); Verhelst, K.; *Sonate a flauto e cembalo*; Accent ACC 98126 D

1998; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); Laurin, D. (flauta de pico); Suzuki, M.; Suzuki, H.; *The Recorder Sonatas*; BIS CD-955

HWV 365

Sonata en do M. Op. 1 nº 7

?; Flauta de pico, b.c.; Ganassi Consort; Breuer, C. (flauta de pico); *15 Solo Sonatas for Recorder, Flute or Violin & Continuo*; Musikproduktion Dabringhaus und Grimm MDG 3421/22

?; Flauta de pico, b.c.; Linde, H-M. (flauta de pico); *Recorder Sonatas Op. 1, nº 7 y 11*; Intercord INT820 540

?; Flauta de pico, b.c. (¿?); The Sibelius Academy Baroque Ensemble; Forsman, R. (flauta de pico); *Flauto Dolce, Flauto Traverso*; Ondine ODE 736-2

?; Flauta de pico, b.c. (cello, viola da gamba, clave); Linde, H-M.; Kock, J.; Michel, H.; Scheidegger, R.; *Handel: Sonatas for Flute and Recorder*; Intercord INT82069

?; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); Pehrsson, C. (flauta de pico); Ericson, B.; Schuback, T.; *Sonatas for Recorder and Continuo*; BIS

?; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); Thorsen, F. (flauta de pico); Sveen, H.K.; Odriozla, J.; *Georg F. Haendel: Sonatas for recorder and basso continuo.*; Simax PSC 1093

?; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); L' École d'Orphee; Pickett, P. (flauta de pico); Carolan, L.; Sheppard, S.; Beckett, R.; *Haendel, The Complete Recorder Sonatas*; CRD 3412

?; Flauta de pico, b.c. (viola da gamba, clave); The Cambridge Musick; Ehrlich, R. (flauta de pico); Levy, M.; Egarr, R.; Manze, A.; *G.F. Haendel Sonatas and Triosonatas*; Globe GLO 6032

?; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); Radulescu, M. (flauta de pico); Kneihs, H.M.; Zerer, W.; *Complete Sonatas for Recorder and Continuo*; ?

1962; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); Brüggen, Fr. (flauta de pico); Bylsma, A.; Leonhardt, G.; *Frans Brüggen Edition Vol. 9*; Teldec 4509-97471-2

1973; Flauta de pico, b.c. (cello, fagot, clave/órgano); Brüggen, Fr. (flauta de pico); Bylsma, A.; Lange, H.; Asperen, B. van (clave); *Complete Sonatas for Recorder*; ProArte (Seon) CDD 295

1973-74; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); Brüggen, Fr. (flauta de pico); Bylsma, A.; Asperen, B. van (clave); *Sämtliche Bläsersonaten*; Sony SB2K 60100. 2 Cd's

1980; Flauta de pico, b.c. (viola da gamba, clave); Mendoze, Ch. (flauta de pico); Re, B.; Barbolini, G.; *Recorder and Basso Continuo Sonatas*; Pierre Verany PV787023

1982; Flauta de pico, b.c. (cello, fagot); Academy of St Martin in the Fields Chamber Ensemble; Petri, M. (flauta de pico); Malcolm, G.; Scheen, Gr.; *Complete Wind Sonatas*; Philips 446 563-2. 2 Cd's

1982; Flauta de pico, b.c. (fagot, clave); Czidra, L. (flauta de pico); Vajda, J. (fagot); Pertis, Z. (clave); *Haendel: Recorder Concerto & Sonatas*; Hungaroton HCD 12375-2

1984; Flauta de pico, b.c. (clave); Stangenberg, K. (flauta de pico); Frei, M.; *Die Blockflöte*; Koch Schwann 3-1343-2

1985; Flauta de pico, b.c. (cello, clave/órgano); Schneider, M. (flauta de pico); Zipperling, R.; Hören, H.; *Sämtliche Bläsersonaten Vol II. Sonaten für Blockflöte*; Deutsche Harmonia Mundi GD77104

1985; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); L' École d'Orphee; *Handel: Recorder, Flute and Oboe Sonatas*; Musical Heritage Society MHS 827147Z (LP)

1985; Flauta de pico, b.c. (fagot, clave); Roos, Fr. de (flauta de pico); Wassmer, Cl.; Penson, G.; *Recorder Sonatas*; Ricercar CD 031007

1986; Flauta de pico, b.c. (viola da gamba, clave); Hannan, P. (flauta de pico); Thielmann, Ch.; Tilney, C.; *Baroque Sonatas and Canzonas for Recorder, Harpsichord and Gamba.*; CBC Enterprises SMCD5049

1990; Flauta de pico, b.c. (clave); Petri, M. (flauta de pico); Jarrett, K.; *Sonatas*; RCA Victor RD60441

1991; Flauta de pico, b.c. (vla. da gamba, clave); Lieshout, M. Van (flauta de pico); Boekholt, M. (viola da gamba); Bartelsman, N. (clave/órgano); *La Gamme Maréstienne*; Eurosound ES 47.044 CD

1991; Flauta de pico, b.c. (viola, tiorba, clave); Reyne, H. (flauta de pico); Hantaï, J.; Monteilhet, P.; Hantaï, P.; *Intégrale des sonates pour flûte à bec & basse continue*; Harmonia Mundi France

HMC 905211
1991; B.c. (cello, clave); Johns, Gr. (flauta de pico); Petrenz, S.; *4 Sonaten/Sonatas / acompañamiento*; Music Partner MP 4552
1992; Flauta de pico, b.c. (cello, fagot, clave); Czidra, L. (flauta de pico); Kelemen, P.; Harsányi, Z.; Pertis, Z. (clave); *Recorder Sonatas*; NAXOS 8-550700
1994; Flauta de pico, b.c.; Locatelli Trio; Beckett, R. (flauta de pico); *20 Sonatas Opus I*; Hyperion CDA66921
1994; Flauta de pico, b.c. (cello, clave/ órgano); Verbruggen, M. (flauta de pico); Linden, J. ter; Koopman, T.; *The Complete Sonatas for Recorder*; Harmonia Mundi HMU 907151
1998; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); Laurin, D. (flauta de pico); Suzuki, M.; Suzuki, H.; *The Recorder Sonatas*; BIS CD-955
1998; Flauta de pico, b.c. (clave); Heyghen, P. Van (flauta de pico); Verhelst, K.; *Sonate a flauto e cembalo*; Accent ACC 98126 D

HWV 367a

Sonata en re m. "Fitzwilliam"

?; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); Pehrsson, C. (flauta de pico); Ericson, B.; Schuback, T.; *Sonatas for Recorder and Continuo*; BIS
?; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); Thorsen, F. (flauta de pico); Sveen, H.K.; Odriozla, J.; *Georg F. Haendel: Sonatas for recorder and basso continuo.*; Simax PSC 1093
?; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); Radulescu, M. (flauta de pico); Kneihs, H.M.; Zerer, W.; *Complete Sonatas for Recorder and Continuo*; ?
?; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); L' École d'Orphée; Pickett, P. (flauta de pico); Carolan, L.; Sheppard, S.; Beckett, R.; *Haendel, The Complete Recorder Sonatas*; CRD 3412
1962; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); Brüggen, Fr. (flauta de pico); Bylsma, A.; Leonhardt, G.; *Frans Brüggen Edition Vol. 9*; Teldec 4509-97471-2
1972; Flauta de pico, b.c. (guitarra); Linde, H-M.; Ragossnig, K.; *Masters of Flute and Guitar*; Klavier KS505 (LP)
1973; Flauta de pico, b.c. (cello, fagot, clave/órgano); Brüggen, Fr. (flauta de pico); Bylsma, A.; Lange, H.; Asperen, B. van (clave); *Complete Sonatas for Recorder*; ProArte (Seon) CDD 295
1973-74; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); Brüggen, Fr. (flauta de pico); Bylsma, A.; Asperen, B. van (clave); *Sämtliche Bläsersonaten*; Sony SB2K 60100. 2 Cd's
1973-74; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); Brüggen, Fr. (flauta de pico); Bylsma, A.; Asperen, B. van (clave); *Sämtliche Bläsersonaten*; Sony SB2K 60100. 2 Cd's
1982; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); Academy of St Martin in the Fields Chamber Ensemble; Petri, M. (flauta de pico); Malcolm, G.; Vigay, D.; *Complete Wind Sonatas*; Philips 446 563-2. 2 Cd's
1985; Flauta de pico, b.c. (cello, clave/ órgano); Schneider, M. (flauta de pico); Zipperling, R.; Hören, H.; *Sämtliche Bläsersonaten Vol II. Sonaten für Blockflöte*; Deutsche Harmonia Mundi GD77104
1985; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); L' École d'Orphée; *Handel: Recorder, Flute and Oboe Sonatas*; Musical Heritage Society MHS 827147Z (LP)
1990; Flauta de pico, b.c. (clave); Petri, M. (flauta de pico); Jarrett, K.; *Sonatas*; RCA Victor RD60441
1991; Flauta de pico, b.c. (viola, tiorba, clave); Reyne, H. (flauta de pico); Hantaï, J.; Monteilhet, P.; Hantaï, P.; *Intégrale des sonates pour flûte à bec & basse continue*; Harmonia Mundi France HMC 905211
1992; Flauta de pico, b.c. (cello, fagot, clave); Czidra, L. (flauta de pico); Kelemen, P.; Harsányi, Z.; Pertis, Z. (clave); *Recorder Sonatas*; NAXOS 8-550700
1994; Flauta de pico, b.c. (cello, clave/ órgano); Verbruggen, M. (flauta de pico); Linden, J. ter; Koopman, T.; *The Complete Sonatas for Recorder*; Harmonia Mundi HMU 907151
1994; Flauta de pico, b.c.; Locatelli Trio; Beckett, R. (flauta de pico); *20 Sonatas Opus I*; Hyperion CDA66921
1998; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); Laurin, D. (flauta de pico); Suzuki, M.; Suzuki, H.; *The Recorder Sonatas*; BIS CD-955
1998; Flauta de pico, b.c. (clave); Heyghen, P. Van (flauta de pico); Verhelst, K.; *Sonate a flauto e cembalo*; Accent ACC 98126 D

Sonata en re m. Op. 1 nº 2

?; Flauta de pico, b.c. (viola da gamba, clave); The Cambridge Musick; Ehrlich, R. (flauta de pico); Levy, M.; Egarr, R.; Manze, A.; *G.F. Haendel Sonatas and Triosonatas*; Globe GLO 6032

HWV 367b

Sonata en si m. Op. 1 nº 9

1985; Flauta de pico, b.c. (viola da gamba, órgano); Roos, Fr. de (flauta de pico); Pierlot, Ph.; Penson, G.; *Recorder Sonatas*; Ricercar CD 031007

HWV 369

Sonata en fa M. Op. 1 nº 11

?; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); Kol, B. (flauta de pico); Brodo, A.; Shemer, D.; *Baroque Favourites*; Fine Art Collection 18806
?; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); L' École d'Orphée; Pickett, P. (flauta de pico); Carolan, L.; Sheppard, S.; Beckett, R.; *Haendel, The Complete Recorder Sonatas*; CRD 3412
?; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); Thorsen, F. (flauta de pico); Sveen, H.K.; Odriozla, J.; *Georg F. Haendel: Sonatas for recorder and basso continuo.*; Simax PSC 1093
?; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); Pehrsson, C. (flauta de pico); Ericson, B.; Schuback, T.; *Sonatas for Recorder and Continuo*; BIS
?; Flauta de pico, b.c.; Linde, H-M. (flauta de pico); *Recorder Sonatas Op. 1, nº 7 y 11*; Intercord INT820 540
?; Flauta de pico, b.c. (viola da gamba, clave); The Cambridge Musick; Ehrlich, R. (flauta de pico); Levy, M.; Egarr, R.; Manze, A.; *G.F. Haendel Sonatas and Triosonatas*; Globe GLO 6032
?; Flauta de pico, b.c.; Ganassi Consort; Breuer, C. (Flauta de pico); *15 Solo Sonatas for Recorder, Flute or Violin & Continuo*; Musikproduktion Dabringhaus and Grimm MDG 3421/22
?; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); Radulescu, M. (flauta de pico); Kneihs, H.M.; Zerer, W.; *Complete Sonatas for Recorder and Continuo*; ?
?; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); Munrow, D. (flauta de pico); Brookes, O.; Spencer, R.; Hogwood, Ch.; *The Amorous Flute*; Decca 440 079 2
?; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); Steger, M. (flauta de pico); Kitaya, N; Zellor, M; *An English Collection*; Claves CD 50-9614
?; Flauta de pico, b.c. (cello, viola da gamba, clave); Linde, H-M.; Kock, J.; Michel, H.; Scheidegger, R.; *Handel: Sonatas for Flute and Recorder*; Intercord INT82069
1962; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); Brüggen, Fr. (flauta de pico); Bylsma, A.; Leonhardt, G.; *Frans Brüggen Edition Vol. 9*; Teldec 4509-97471-2
1973; Flauta de pico, b.c. (fagot, órgano); Brüggen, Fr. (flauta de pico); Lange, H.; Asperen, B. van (clave); *Complete Sonatas for Recorder*; ProArte (Seon) CDD 295
1973-74; Flauta de pico, b.c. (cello, órgano); Brüggen, Fr. (flauta de pico); Bylsma, A.; Asperen, B. van (clave); *Sämtliche Bläsersonaten*; Sony SB2K 60100. 2 Cd's
1982; Flauta de pico, orquesta; Liszt Ferenc Chamber Orchestra, Budapest; Czidra, L. (flauta de pico); *Haendel: Recorder Concerto & Sonatas*; Hungaroton HCD 12375-2
1982; Flauta de pico, b.c. (cello, fagot); Academy of St Martin in the Fields Chamber Ensemble; Petri, M. (flauta de pico); Malcolm, G.; Scheen, Gr.; *Complete Wind Sonatas*; Philips 446 563-2. 2 Cd's
1985; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); L' École d'Orphée; *Handel: Recorder, Flute and Oboe Sonatas*; Musical Heritage Society MHS 827147Z (LP)
1985; Flauta de pico, b.c. (fagot, órgano); Roos, Fr. de (flauta de pico); Wassmer, Cl.; Penson, G.; *Recorder Sonatas*; Ricercar CD 031007
1985; Flauta de pico, b.c. (cello, clave/ órgano); Schneider, M. (flauta de pico); Zipperling, R.; Hören, H.; *Sämtliche Bläsersonaten Vol II. Sonaten für Blockflöte*; Deutsche Harmonia Mundi GD77104
1990; Flauta de pico, b.c. (clave); Petri, M. (flauta de pico); Jarrett, K.; *Sonatas*; RCA Victor RD60441
1991; Flauta de pico, b.c. (viola, tiorba, clave); Reyne, H. (flauta de pico); Hantaï, J.; Monteilhet, P.; Hantaï, P.; *Intégrale des sonates pour flûte à bec & basse continue*; Harmonia Mundi France HMC 905211
1991; B.c. (cello, clave); Johns, Gr. (flauta de pico); Petrenz, S.; *4 Sonaten/Sonatas / acompañamiento*; Music Partner MP 4552
1992; Flauta de pico, b.c. (cello, fagot, clave); Czidra, L. (flauta de pico); Kelemen, P.; Harsányi, Z.; Pertis, Z. (clave); *Recorder Sonatas*; NAXOS 8-550700
1992; Flauta de pico, b.c. (viola da gamba, laúd, clave); Ehrsam, Chr. (flauta de pico); Brandao, E.; Contini, L.;

Cremonesi, A.; *Sonate & Triosonate*; Symphonia SY 92S15
1994; Flauta de pico, b.c. (cello, clave/órgano); Verbruggen, M. (flauta de pico); Linden, J. ter; Koopman, T.; *The Complete Sonatas for Recorder*; Harmonia Mundi HMU 907151
1994; Flauta de pico, b.c.; LOCATELLI TRIO; Beckett, R. (flauta de pico); *20 Sonatas Opus I*; Hyperion CDA66921
1997; Flauta de pico, b.c. (clave); Martín, M. (flauta de pico); Ariza, M.; *Sonatas para flauta y clave*; Tecnosaga KPD/PM 10.4011
1998; Flauta de pico, b.c. (clave); Heyghen, P. Van; Verhelst, K.; *Sonate a flauto e cembalo*; Accent ACC 98126 D
1998; Flauta de pico, b.c. (clave); Heyghen, P. Van (flauta de pico); Verhelst, K.; *Sonate a flauto e cembalo*; Accent ACC 98126 D
1998; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); Laurin, D. (flauta de pico); Suzuki, M.; Suzuki, H.; *The Recorder Sonatas*; BIS CD-955

HWV 377

Sonata en sib M. "Fitzwilliam"

?; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); L'ÉCOLE D'ORPHÉE; Pickett, P. (flauta de pico); Carolan, L.; Sheppard, S.; Beckett, R.; *Haendel, The Complete Recorder Sonatas*; CRD 3412
?; Flauta de pico, b.c.; GANASSI CONSORT; Breuer, C. (Flauta de pico); *15 Solo Sonatas for Recorder, Flute or Violin & Continuo*; Musikproduktion Dabringhaus und Grimm MDG 3421/22
?; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); Thorsen, F. (flauta de pico); Sveen, H.K.; Odriozla, I.; *Georg F. Haendel: Sonatas for recorder and basso continuo.*; Simax PSC 1093
?; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); Pehrsson, C. (flauta de pico); Ericson, B.; Schuback, T.; *Sonatas for Recorder and Continuo*; BIS
?; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); Radulescu, M. (flauta de pico); Kneihs, H.M.; Zerer, W.; *Complete Sonatas for Recorder and Continuo*; ?
1962; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); Brüggen, Fr. (flauta de pico); Bylsma, A.; Leonhardt, G.; *Frans Brüggen Edition Vol. 9*; Teldec 4509-97471-2
1973; Flauta de pico, b.c. (cello); Brüggen, Fr. (flauta de pico); Bylsma, A.; *Complete Sonatas for Recorder*; ProArte (Seon) CDD 295
1973-74; Flauta de pico, b.c. (cello); Brüggen, Fr. (flauta de pico); Bylsma, A.; *Sämtliche Bläsersonaten*; Sony SB2K 60100. 2 Cd's
1982; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); ACADEMY OF ST MARTIN IN THE FIELDS CHAMBER ENSEMBLE; Petri, M. (flauta de pico); Malcolm, G.; Vigay, D.; *Complete Wind Sonatas*; Philips 446 563-2. 2 Cd's
1985; Flauta de pico, b.c. (cello, clave/órgano); Schneider, M. (flauta de pico); Zipperling, R.; Hören, H.; *Sämtliche Bläsersonaten Vol II. Sonaten für Blockflöte*; Deutsche Harmonia Mundi GD77104
1985; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); L'ÉCOLE D'ORPHÉE; *Handel: Recorder, Flute and Oboe Sonatas*; Musical Heritage Society MHS 827147Z (LP)
1985; Flauta de pico, b.c. (viola da gamba, clave); Roos, Fr. de (flauta de pico); Pierlot, Ph.; Penson, G.; *Recorder Sonatas*; Ricercar CD 031007
1990; Flauta de pico, b.c. (clave); Petri, M. (flauta de pico); Jarrett, K.; *Sonatas*; RCA Victor RD60441
1990; Flauta de pico, viola de gamba; Maute, M. (flauta de pico); Spengler, M.; *Les Barricades*; SACD 9008-3
1991; Flauta de pico, b.c. (viola, tiorba, clave); Reyne, H. (flauta de pico); Hantaï, J.; Monteilhet, P.; Hantaï, P.; *Intégrale des sonates pour flûte à bec & basse continue*; Harmonia Mundi France HMC 905211
1994; Flauta de pico, b.c. (cello, clave/órgano); Verbruggen, M. (flauta de pico); Linden, J. ter; Koopman, T.; *The Complete Sonatas for Recorder*; Harmonia Mundi HMU 907151
1994; Flauta de pico, b.c.; LOCATELLI TRIO; Beckett, R. (flauta de pico); *20 Sonatas Opus I*; Hyperion CDA66921
1998; Flauta de pico, b.c. (clave); Heyghen, P. Van (flauta de pico); Verhelst, K.; *Sonate a flauto e cembalo*; Accent ACC 98126 D
1998; Flauta de pico, b.c. (cello, clave); Laurin, D. (flauta de pico); Suzuki, M.; Suzuki, H.; *The Recorder Sonatas*; BIS CD-955

Grabaciones de las sonatas para flauta de pico de G. F. Haendel. Clasificación por flautista

Adams, P. (flauta de pico)

?

Sin especificar

?; *Recorder Sonatas*; *Harmonius Blacksmith*; Factory Classical UK-FACD 376

Beckett, R. (flauta de pico)

HWV 360

Sonata en sol m. Op. 1 nº 2

1994; *20 Sonatas Opus I*; Hyperion CDA66921

HWV 362

Sonata en la m. Op. 1 nº 4

1994; *20 Sonatas Opus I*; Hyperion CDA66921

HWV 365

Sonata en do M. Op. 1 nº 7

1994; *20 Sonatas Opus I*; Hyperion CDA66921

HWV 367a

Sonata en re m. "Fitzwilliam"

1994; *20 Sonatas Opus I*; Hyperion CDA66921

HWV 369

Sonata en fa M. Op. 1 nº 11

1994; *20 Sonatas Opus I*; Hyperion CDA66921

HWV 377

Sonata en sib M. "Fitzwilliam"

1994; *20 Sonatas Opus I*; Hyperion CDA66921

Breuer, C. (flauta de pico)

HWV 358

Sonata en sol M. HWV 358

?; *15 Solo Sonatas for Recorder, Flute or Violin & Continuo*; Musikproduktion Dabringhaus und Grimm MDG 3421/22

HWV 360

Sonata en sol m. Op. 1 nº 2

?; *15 Solo Sonatas for Recorder, Flute or Violin & Continuo*; Musikproduktion Dabringhaus und Grimm MDG 3421/22

HWV 362

Sonata en la m. Op. 1 nº 4

?; *15 Solo Sonatas for Recorder, Flute or Violin & Continuo*; Musikproduktion Dabringhaus und Grimm MDG 3421/22

HWV 365

Sonata en do M. Op. 1 nº 7

?; *15 Solo Sonatas for Recorder, Flute or Violin & Continuo*; Musikproduktion Dabringhaus und Grimm MDG 3421/22

HWV 369

Sonata en fa M. Op. 1 nº 11

?; *15 Solo Sonatas for Recorder, Flute or Violin & Continuo*; Musikproduktion Dabringhaus und Grimm MDG 3421/22

HWV 377

Sonata en sib M. "Fitzwilliam"

?; *15 Solo Sonatas for Recorder, Flute or Violin & Continuo*; Musikproduktion Dabringhaus und Grimm MDG 3421/22

Brüggen, Fr. (flauta de pico)

HWV 360

Sonata en sol m. Op. 1 nº 2

1962; *Frans Brüggen Edition Vol. 9*; Teldec 4509-97471-2
1973; *Complete Sonatas for Recorder*; ProArte (Seon) CDD 295
1973-74; *Sämtliche Bläsersonaten*; Sony SB2K 60100. 2 Cd's

HWV 362

Sonata en la m. Op. 1 nº 4

1962; *Frans Brüggen Edition Vol. 9*; Teldec 4509-97471-2
1973; *Complete Sonatas for Recorder*; ProArte (Seon) CDD 295
1973-74; *Sämtliche Bläsersonaten*; Sony SB2K 60100. 2 Cd's

HWV 365

Sonata en do M. Op. 1 nº 7

1962; *Frans Brüggen Edition Vol. 9*; Teldec 4509-97471-2
1973; *Complete Sonatas for Recorder*; ProArte (Seon) CDD 295
1973-74; *Sämtliche Bläsersonaten*; Sony SB2K 60100. 2 Cd's

HWV 367a
Sonata en re m. "Fitzwilliam"
1962; *Frans Brüggen Edition Vol. 9*; Teldec 4509-97471-2
1973; *Complete Sonatas for Recorder*; ProArte (Seon) CDD 295
1973-74; *Sämtliche Bläsersonaten*; Sony SB2K 60100. 2 Cd's
1973-74; *Sämtliche Bläsersonaten*; Sony SB2K 60100. 2 Cd's

HWV 369
Sonata en fa M. Op. 1 nº 11
1962; *Frans Brüggen Edition Vol. 9*; Teldec 4509-97471-2
1973; *Complete Sonatas for Recorder*; ProArte (Seon) CDD 295
1973-74; *Sämtliche Bläsersonaten*; Sony SB2K 60100. 2 Cd's

HWV 377
Sonata en sib M. "Fitzwilliam"
1962; *Frans Brüggen Edition Vol. 9*; Teldec 4509-97471-2
1973; *Complete Sonatas for Recorder*; ProArte (Seon) CDD 295
1973-74; *Sämtliche Bläsersonaten*; Sony SB2K 60100. 2 Cd's

Czidra, L. (flauta de pico)

HWV 360
Sonata en sol m. Op. 1 nº 2
1982; *Haendel: Recorder Concerto & Sonatas*; Hungaroton HCD 12375-2
1992; *Recorder Sonatas*; NAXOS 8-550700

HWV 362
Sonata en la m. Op. 1 nº 4
1982; *Haendel Recorder Concerto & Sonatas*; Hungaroton HCD 12375-2
1992; *Recorder Sonatas*; NAXOS 8-550700

HWV 365
Sonata en do M. Op. 1 nº 7
1982; *Haendel: Recorder Concerto & Sonatas*; Hungaroton HCD 12375-2
1992; *Recorder Sonatas*; NAXOS 8-550700

HWV 367a
Sonata en re m. "Fitzwilliam"
1992; *Recorder Sonatas*; NAXOS 8-550700

HWV 369
Sonata en fa M. Op. 1 nº 11
1982; *Haendel: Recorder Concerto & Sonatas*; Hungaroton HCD 12375-2
1992; *Recorder Sonatas*; NAXOS 8-550700

Dolmetsch, C. (flauta de pico)

HWV 362
Sonata en la m. Op. 1 nº 4
1975; *Le Festin: Recorder Music of the Galant Era*; Orion ORS76216 (LP)

Ehrlich, R. (flauta de pico)

HWV 360
Sonata en sol m. Op. 1 nº 2
?; *G.F. Haendel Sonatas and Triosonatas*; Globe GLO 6032

HWV 362
Sonata en la m. Op. 1 nº 4
?; *G.F. Haendel Sonatas and Triosonatas*; Globe GLO 6032

HWV 365
Sonata en do M. Op. 1 nº 7
?; *G.F. Haendel Sonatas and Triosonatas*; Globe GLO 6032

HWV 367a
Sonata en re m. Op. 1 nº 2
?; *G.F. Haendel Sonatas and Triosonatas*; Globe GLO 6032

HWV 369
Sonata en fa M. Op. 1 nº 11
?; *G.F. Haendel Sonatas and Triosonatas*; Globe GLO 6032

Ehrsam, Chr. (flauta de pico)

HWV 362
Sonata en la m. Op. 1 nº 4
1992; *Sonate & Triosonate*; Symphonia SY 92S15

HWV 369
Sonata en fa M. Op. 1 nº 11
1992; *Sonate & Triosonate*; Symphonia SY 92S15

Forsman, R. (flauta de pico)

HWV 365
Sonata en do M. Op. 1 nº 7
?; *Flauto Dolce, Flauto Traverso*; Ondine ODE 736-2

Gurtner, ? (flauta de pico)

?
Sin especificar
?; *Sonatas by G.F. Haendel*; Novalis 150 120-2

Hannan, P. (flauta de pico)

HWV 365
Sonata en do M. Op. 1 nº 7
1986; *Baroque Sonatas and Canzonas for Recorder, Harpsichord and Gamba.*; CBC Enterprises SMCD5049

Heyghen, P. Van (flauta de pico)

HWV 369
Sonata en fa M. Op. 1 nº 11
1998; *Sonate a flauto e cembalo*; Accent ACC 98126 D

HWV 360
Sonata en sol m. Op. 1 nº 2
1998; *Sonate a flauto e cembalo*; Accent ACC 98126 D

HWV 362
Sonata en la m. Op. 1 nº 4
1998; *Sonate a flauto e cembalo*; Accent ACC 98126 D

HWV 365
Sonata en do M. Op. 1 nº 7
1998; *Sonate a flauto e cembalo*; Accent ACC 98126 D

HWV 367a
Sonata en re m. "Fitzwilliam"
1998; *Sonate a flauto e cembalo*; Accent ACC 98126 D

HWV 369
Sonata en fa M. Op. 1 nº 11
1998; *Sonate a flauto e cembalo*; Accent ACC 98126 D

HWV 377
Sonata en sib M. "Fitzwilliam"
1998; *Sonate a flauto e cembalo*; Accent ACC 98126 D

Johns, Gr. (flauta de pico)

HWV 360
Sonata en sol m. Op. 1 nº 2
1991; *4 Sonaten/Sonatas / acompañamiento*; Music Partner MP 4552

HWV 362
Sonata en la m. Op. 1 nº 4
1991; *4 Sonaten/Sonatas / acompañamiento*; Music Partner MP 4552

HWV 365
Sonata en do M. Op. 1 nº 7
1991; *4 Sonaten/Sonatas / acompañamiento*; Music Partner MP 4552

HWV 369
Sonata en fa M. Op. 1 nº 11
1991; *4 Sonaten/Sonatas / acompañamiento*; Music Partner MP 4552

Kol, B. (flauta de pico)

HWV 369
Sonata en fa M. Op. 1 nº 11
?; *Baroque Favourites*; Fine Art Collection 18806

Laurin, D. (flauta de pico)

HWV 360
Sonata en sol m. Op. 1 nº 2
1998; *The Recorder Sonatas*; BIS CD-955

HWV 362
Sonata en la m. Op. 1 nº 4
1998; *The Recorder Sonatas*; BIS CD-955

HWV 365
Sonata en do M. Op. 1 nº 7
1998; *The Recorder Sonatas*; BIS CD-955

HWV 367a
Sonata en re m. "Fitzwilliam"
1998; *The Recorder Sonatas*; BIS CD-955

HWV 369
Sonata en fa M. Op. 1 nº 11
1998; *The Recorder Sonatas*; BIS CD-955

HWV 377
Sonata en sib M. "Fitzwilliam"
1998; *The Recorder Sonatas*; BIS CD-955

Lieshout, M. Van (flauta de pico)

HWV 365
Sonata en do M. Op. 1 nº 7
1991; *La Gamme Marésienne*; Eurosound ES 47.044 CD

Linde, H-M.

HWV 362
Sonata en la m. Op. 1 nº 4
1970; *Baroque Works for Recorder and Guitar*; Jecklin J44022

HWV 365
Sonata en do M. Op. 1 nº 7
?; *Handel: Sonatas for Flute and Recorder*; Intercord INT82069

HWV 367a
Sonata en re m. "Fitzwilliam"
1972; *Masters of Flute and Guitar*;

Klavier KS505 (LP)
HWV 369
Sonata en fa M. Op. 1 nº 11
?; *Handel: Sonatas for Flute and Recorder*; Intercord INT82069

Linde, H-M. (flauta de pico)
HWV 365
Sonata en do M. Op. 1 nº 7
?; *Recorder Sonatas Op. 1, nº 7 y 11*; Intercord INT820 540
HWV 369
Sonata en fa M. Op. 1 nº 11
?; *Recorder Sonatas Op. 1, nº 7 y 11*; Intercord INT820 540

Martín, M. (flauta de pico)
HWV 360
Sonata en sol m. Op. 1 nº 2
1997; *Sonatas para flauta y clave*; Tecnosaga KPD/PM 10.4011
HWV 362
Sonata en la m. Op. 1 nº 4
1997; *Sonatas para flauta y clave*; Tecnosaga KPD/PM 10.4011
HWV 369
Sonata en fa M. Op. 1 nº 11
1997; *Sonatas para flauta y clave*; Tecnosaga KPD/PM 10.4011

Maute, M. (flauta de pico)
HWV 377
Sonata en sib M. "Fitzwilliam"
1990; *Les Barricades*; SACD 9008-3

Mendoze, Ch. (flauta de pico)
HWV 362
Sonata en la m. Op. 1 nº 4
1980; *Recorder and Basso Continuo Sonatas*; Pierre Verany PV787023
HWV 365
Sonata en do M. Op. 1 nº 7
1980; *Recorder and Basso Continuo Sonatas*; Pierre Verany PV787023

Munrow, D. (flauta de pico)
HWV 369
Sonata en fa M. Op. 1 nº 11
?; *The Amorous Flute*; Decca 440 079 2

Pehrsson, C. (flauta de pico)
HWV 360
Sonata en sol m. Op. 1 nº 2
?; *Sonatas for Recorder and Continuo*; BIS
HWV 362
Sonata en la m. Op. 1 nº 4
?; *Sonatas for Recorder and Continuo*; BIS
HWV 365
Sonata en do M. Op. 1 nº 7
?; *Sonatas for Recorder and Continuo*; BIS
HWV 367a
Sonata en re m. "Fitzwilliam"
?; *Sonatas for Recorder and Continuo*; BIS
HWV 369
Sonata en fa M. Op. 1 nº 11
?; *Sonatas for Recorder and Continuo*; BIS
HWV 377
Sonata en sib M. "Fitzwilliam"
?; *Sonatas for Recorder and Continuo*; BIS

Petri, M. (flauta de pico)
HWV 360
Sonata en sol m. Op. 1 nº 2
1982; *Complete Wind Sonatas*; Philips 446 563-2. 2 Cd's
1990; *Sonatas*; RCA Victor RD60441
HWV 362
Sonata en la m. Op. 1 nº 4
1982; *Complete Wind Sonatas*; Philips 446 563-2. 2 Cd's
1990; *Sonatas*; RCA Victor RD60441
HWV 365
Sonata en do M. Op. 1 nº 7
1982; *Complete Wind Sonatas*; Philips 446 563-2. 2 Cd's
1990; *Sonatas*; RCA Victor RD60441
HWV 367a
Sonata en re m. "Fitzwilliam"
1982; *Complete Wind Sonatas*; Philips 446 563-2. 2 Cd's
1990; *Sonatas*; RCA Victor RD60441
HWV 369
Sonata en fa M. Op. 1 nº 11
1982; *Complete Wind Sonatas*; Philips 446 563-2. 2 Cd's
1990; *Sonatas*; RCA Victor RD60441
HWV 377
Sonata en sib M. "Fitzwilliam"
1982; *Complete Wind Sonatas*; Philips 446 563-2. 2 Cd's
1990; *Sonatas*; RCA Victor RD60441

Pickett, P. (flauta de pico)
HWV 360
Sonata en sol m. Op. 1 nº 2
?; *Haendel, The Complete Recorder Sonatas*; CRD 3412
HWV 362
Sonata en la m. Op. 1 nº 4
?; *Haendel, The Complete Recorder Sonatas*; CRD 3412
HWV 365
Sonata en do M. Op. 1 nº 7
?; *Haendel, The Complete Recorder Sonatas*; CRD 3412
HWV 367a
Sonata en re m. "Fitzwilliam"
?; *Haendel, The Complete Recorder Sonatas*; CRD 3412
HWV 369
Sonata en fa M. Op. 1 nº 11
?; *Haendel, The Complete Recorder Sonatas*; CRD 3412
HWV 377
Sonata en sib M. "Fitzwilliam"
?; *Haendel, The Complete Recorder Sonatas*; CRD 3412

Radulescu, M. (flauta de pico)
HWV 360
Sonata en sol m. Op. 1 nº 2
?; *Complete Sonatas for Recorder and Continuo*; ?
HWV 362
Sonata en la m. Op. 1 nº 4
?; *Complete Sonatas for Recorder and Continuo*; ?
HWV 365
Sonata en do M. Op. 1 nº 7
?; *Complete Sonatas for Recorder and Continuo*; ?
HWV 367a
Sonata en re m. "Fitzwilliam"
?; *Complete Sonatas for Recorder and Continuo*; ?
HWV 369
Sonata en fa M. Op. 1 nº 11
?; *Complete Sonatas for Recorder and Continuo*; ?
HWV 377
Sonata en sib M. "Fitzwilliam"
?; *Complete Sonatas for Recorder and Continuo*; ?

Reyne, H. (flauta de pico)
HWV 358
Sonata en sol M. HWV 358
1991; *Intégrale des sonates pour flûte à bec & basse continue*; Harmonia Mundi France HMC 905211
HWV 360
Sonata en sol m. Op. 1 nº 2
1991; *Intégrale des sonates pour flûte à bec & basse continue*; Harmonia Mundi France HMC 905211
HWV 362
Sonata en la m. Op. 1 nº 4
1991; *Intégrale des sonates pour flûte à bec & basse continue*; Harmonia Mundi France HMC 905211
HWV 365
Sonata en do M. Op. 1 nº 7
1991; *Intégrale des sonates pour flûte à bec & basse continue*; Harmonia Mundi France HMC 905211
HWV 367a
Sonata en re m. "Fitzwilliam"
1991; *Intégrale des sonates pour flûte à bec & basse continue*; Harmonia Mundi France HMC 905211
HWV 369
Sonata en fa M. Op. 1 nº 11
1991; *Intégrale des sonates pour flûte à bec & basse continue*; Harmonia Mundi France HMC 905211
HWV 377
Sonata en sib M. "Fitzwilliam"
1991; *Intégrale des sonates pour flûte à bec & basse continue*; Harmonia Mundi France HMC 905211

Roos, Fr. de (flauta de pico)
HWV 360
Sonata en sol m. Op. 1 nº 2
1985; *Recorder Sonatas*; Ricercar CD 031007
HWV 362
Sonata en la m. Op. 1 nº 4
1985; *Recorder Sonatas*; Ricercar CD 031007
HWV 365
Sonata en do M. Op. 1 nº 7
1985; *Recorder Sonatas*; Ricercar CD 031007
HWV 367b
Sonata en si m. Op. 1 nº 9
1985; *Recorder Sonatas*; Ricercar CD 031007

HWV 369
Sonata en fa M. Op. 1 nº 11
1985; *Recorder Sonatas*; Ricercar CD 031007
HWV 377
Sonata en sib M. "Fitzwilliam"
1985; *Recorder Sonatas*; Ricercar CD 031007

Schneider, M. (flauta de pico)
HWV 358
Sonata en sol M. HWV 358
1985; *Sämtliche Bläsersonaten Vol II. Sonaten für Blockflöte*; Deutsche Harmonia Mundi GD77104
HWV 360
Sonata en sol m. Op. 1 nº 2
1985; *Sämtliche Bläsersonaten Vol II. Sonaten für Blockflöte*; Deutsche Harmonia Mundi GD77104
HWV 362
Sonata en la m. Op. 1 nº 4
1985; *Sämtliche Bläsersonaten Vol II. Sonaten für Blockflöte*; Deutsche Harmonia Mundi GD77104
HWV 365
Sonata en do M. Op. 1 nº 7
1985; *Sämtliche Bläsersonaten Vol II. Sonaten für Blockflöte*; Deutsche Harmonia Mundi GD77104
HWV 367a
Sonata en re m. "Fitzwilliam"
1985; *Sämtliche Bläsersonaten Vol II. Sonaten für Blockflöte*; Deutsche Harmonia Mundi GD77104
HWV 369
Sonata en fa M. Op. 1 nº 11
1985; *Sämtliche Bläsersonaten Vol II. Sonaten für Blockflöte*; Deutsche Harmonia Mundi GD77104
HWV 377
Sonata en sib M. "Fitzwilliam"
1985; *Sämtliche Bläsersonaten Vol II. Sonaten für Blockflöte*; Deutsche Harmonia Mundi GD77104

Sin especificar
HWV 360
Sonata en sol m. Op. 1 nº 2
1985; *Handel: Recorder, Flute and Oboe Sonatas*; Musical Heritage Society MHS 827147Z (LP)
HWV 362
Sonata en la m. Op. 1 nº 4
1985; *Handel: Recorder, Flute and Oboe Sonatas*; Musical Heritage Society MHS 827147Z (LP)
HWV 365
Sonata en do M. Op. 1 nº 7
1985; *Handel: Recorder, Flute and Oboe Sonatas*; Musical Heritage Society MHS 827147Z (LP)
HWV 367a
Sonata en re m. "Fitzwilliam"
1985; *Handel: Recorder, Flute and Oboe Sonatas*; Musical Heritage Society MHS 827147Z (LP)
HWV 369
Sonata en fa M. Op. 1 nº 11
1985; *Handel: Recorder, Flute and Oboe Sonatas*; Musical Heritage Society MHS 827147Z (LP)
HWV 377
Sonata en sib M. "Fitzwilliam"
1985; *Handel: Recorder, Flute and Oboe Sonatas*; Musical Heritage Society MHS 827147Z (LP)

Stangenberg, K. (flauta de pico)
HWV 365
Sonata en do M. Op. 1 nº 7
1984; *Die Blockflöte*; Koch Schwann 3-1343-2

Steger, M. (flauta de pico)
HWV 369
Sonata en fa M. Op. 1 nº 11
?; *An English Collection*; Claves CD 50-9614

Svendsen, L.R. (flauta de pico)
HWV 362
Sonata en la m. Op. 1 nº 4
?; *Baroque Music for Recorder and Guitar*; Paula Denmark 7 (LP)

Thorsen, F. (flauta de pico)
HWV 360
Sonata en sol m. Op. 1 nº 2
?; *Georg F. Haendel: Sonatas for recorder and basso continuo.*; Simax PSC 1093
HWV 362
Sonata en la m. Op. 1 nº 4
?; *Georg F. Haendel: Sonatas for recorder and basso continuo.*; Simax PSC 1093
HWV 365
Sonata en do M. Op. 1 nº 7
?; *Georg F. Haendel: Sonatas for recorder and basso continuo.*; Simax PSC 1093
HWV 367a
Sonata en re m. "Fitzwilliam"
?; *Georg F. Haendel: Sonatas for recorder and basso continuo.*; Simax PSC 1093
HWV 369
Sonata en fa M. Op. 1 nº 11
?; *Georg F. Haendel: Sonatas for recorder and basso continuo.*; Simax PSC 1093
HWV 377
Sonata en sib M. "Fitzwilliam"
?; *Georg F. Haendel: Sonatas for recorder and basso continuo.*; Simax PSC 1093

Verbruggen, M. (flauta de pico)
HWV 360
Sonata en sol m. Op. 1 nº 2
1994; *The Complete Sonatas for Recorder*; Harmonia Mundi HMU 907151
HWV 362
Sonata en la m. Op. 1 nº 4
1994; *The Complete Sonatas for Recorder*; Harmonia Mundi HMU 907151
HWV 365
Sonata en do M. Op. 1 nº 7
1994; *The Complete Sonatas for Recorder*; Harmonia Mundi HMU 907151
HWV 367a
Sonata en re m. "Fitzwilliam"
1994; *The Complete Sonatas for Recorder*; Harmonia Mundi HMU 907151
HWV 369
Sonata en fa M. Op. 1 nº 11
1994; *The Complete Sonatas for Recorder*; Harmonia Mundi HMU 907151
HWV 377
Sonata en sib M. "Fitzwilliam"
1994; *The Complete Sonatas for Recorder*; Harmonia Mundi HMU 907151

Tarifas de publicidad en la Revista de flauta de pico

contraportada	10.000 Ptas.
página entera	8.000 Ptas.
1/2 página	5.000 Ptas.
1/4 de página	3.000 Ptas.

REFLEXIONES SOBRE EL PAPEL DE LA FLAUTA DULCE EN LA ENSEÑANZA OBLIGATORIA

José del Rincón Rubio

Introducción

Existen en España dos posturas antagónicas que en nada benefician a la correcta enseñanza de la flauta dulce en la enseñanza obligatoria. Por una parte, muchos maestros de primaria y profesores de secundaria carecen de los conocimientos deseables sobre este instrumento. Por otra parte, muchos flautistas profesionales y estudiantes aventajados de flauta dulce, escamados por los pobres resultados de su actual utilización en primaria y secundaria, se parapetan en su *ghetto* de preclaros seguidores de Brüggen y proponen que, en vez de flauta, los alumnos dediquen sus esfuerzos a estudiar otros aspectos del arte de los sonidos. De nuevo, esta triste dicotomía ha trascendido al uso del lenguaje: los profesionales y alumnos de Conservatorio tocan la *flauta de pico* mientras los alumnos de primaria y secundaria tocan la más modesta *flauta dulce*. Incluso hay quien pone en duda que una y otra sean el mismo instrumento.

Los maestros y los profesores de secundaria

Entre el profesorado de primaria conviven desde personas que han accedido a su plaza de maestro especialista en música mediante oposición libre (en teoría los mejor preparados, muchos de ellos provenientes de la especialidad de música de Magisterio), hasta maestros "normales" que han obtenido su especialidad mediante inmorales cursos de música de 550 horas (en teoría los peor preparados, pero hay excepciones: se suelen salvar los maestros que ya sabían música antes de comenzar los cursos de marras). Hay que poner de relieve dos aspectos negativos: a/ en muchos casos no es necesario tener ningún conocimiento de música para iniciar estos cursos y según los lugares donde se imparten el aprobado final es general o casi general, y b/ sólo el título de Magisterio permite presentarse a las oposiciones: ni el título superior de Conservatorio –homologado desde hace algunos años al de licenciado– ni el título medio permiten hacerlo. Urge, a mi modo de ver, la homologación del título medio de Conservatorio al de maestro, la supresión de los cursos de 550 horas y la oposición libre como única forma de acceso a estas plazas, a las que deberían poder presentarse tanto maestros como titulados de Conservatorio. Por supuesto, también debería impartirse de forma seria la pedagogía en toda titulación cuya salida pudiera ser la docencia, como por ejemplo las licenciaturas universitarias o los estudios de Conservatorio.

En secundaria el principal problema –aunque también hay de todo en lo referente al nivel de conocimientos musicales de los profesores– se encuentra más en la diferencia entre el perfil académico de unos profesores y el de otros: los antiguos profesores de música de BUP eran profesores de historia de la Música de muy variada procedencia: o bien licenciados universitarios con estudios, completos o incompletos, de conservatorio, o bien instrumentistas salidos del conservatorio con una insólita afición a la historia de la música. Unos y otros deberán convertirse ahora en una especie de pedagogos musicales generalistas.

Paradójicamente, el actual modelo de oposiciones sigue potenciando en sus temarios la historia de la música (quizá para "colocar" a tanto musicólogo de universidad como hay). Esto tiene un aspecto positivo, porque la cultura musical sigue siendo una asignatura pendiente entre algunos músicos y maestros españoles, pero también sus aspectos negativos, porque no hay mucha relación entre lo que el profesor debería impartir en clase (de todo un poco) y lo que se le pide al opositor (mucha historia de la música; bastante legislación LOGSE –en vez de verdadera pedagogía musical–, análisis y la ejecución de una pieza en un instrumento elegido por el opositor –cosa que está muy bien, pero no estaría de más ver qué tal se defiende el opositor con los instrumentos escolares–) .[1]

¿Cómo afecta esto a la enseñanza de la flauta? En primaria, muchos maestros no es que desconozcan qué es la flauta, sino que desconocen qué es la música. En secundaria, habida cuenta de la disparidad de perfiles de los diversos profesores y de la apertura del currículo (vid. *Infra*) corremos el peligro de que el profesor haga lo que le dé la gana y pase olímpicamente de enseñar flauta, voz o ningún otro instrumento.

Los profesionales

Hay flautistas profesionales, como Mariano Martín, que se escandalizan de que la flauta dulce se enseñe en la escuela y piensan que el alumno debe dedicarse a otra cosa mejor:

"No cabe duda de que la flauta de pico, hoy en

día, tiene un comienzo más agradecido y ha estado, pues eso, en el mundo de la pedagogía mal entendida, porque es un instrumento lo más antipedagógico que existe, eso yo lo he dicho toda mi vida, pues es un instrumento en el que hay que oírles a los niños, joder, lo que pasa que como las de plástico valían 200 ptas., pues venga, llegaban las monjas: ¡Póngame 300 flautas!, ¡Pero qué coño!, ¡Llene el colegio de pianos, verá usted como suena muy bien y el niño se educa el oído muy bien, pero con la flauta de pico no! Si la flauta de pico es un instrumento antipedagógico por naturaleza".[2]

Ni que decir tiene que estoy en absoluto desacuerdo. Nadie, ni siquiera Mariano Martín, ha nacido sabiendo tocar la flauta dulce.

En cambio, es de agradecer la postura de buenos flautistas como Joan Izquierdo, que ha coescrito unos excelentes métodos de flauta para primaria[3] y no tiene ningún reparo en tocar en colegios, o como Vicente Balseiro, que ha dado innumerables y no menos excelentes cursos de flauta a maestros y profesores de secundaria. En este sentido, y ante la pasividad de muchos colegios, recomiendo a estudiantes aventajados y a intérpretes jóvenes que ofrezcan sus servicios a los colegios para tocar en ellos. También pido a profesores e intérpretes profesionales que ofrezcan sus servicios a los centros de profesores y recursos (CPR) para impartir cursillos (los CPR no pagan tanto dinero como " Hola" a Rociíto por una exclusiva, pero sí le darían unas perrillas como para no hacerles ascos). Por supuesto, tanto unos como otros deberían decir a su público y a sus alumnos que la flauta de pico es la misma que "la del cole" (vid. *Infra*).

Haciendo bien las cosas, la enseñanza obligatoria puede ser una inagotable cantera de buenos flautistas. El caso más paradigmático es el de María Dolores Fernández Cabello y Alonso Salas Machuca en Estepa (Sevilla), que han conseguido el milagro de llenar Sevilla de jóvenes flautistas. Ellos han sido, en buena medida, responsables de que en el Conservatorio Superior de Sevilla se empezara a impartir a principios de esta década, y corresponsables (junto con el muy buen hacer del primer profesor, Guillermo Peñalver) de que desde el año 1994 haya en el citado Conservatorio dos profesores de flauta dulce. Por cierto, tanto Mª Dolores como Alonso son músicos, pero no flautistas profesionales.

La flauta de pico ¿Es "la del cole"?

Decididamente, sí. Me reafirmo en lo que dije en el número 9 de la *Revista de flauta de Pico* y apoyo sin reservas la postura de Manuel Castellano[4]. Todos los instrumentos conocen grandes diferencias de calidad entre instrumentos baratos y caros; en todos hay un abismo entre quien empieza a tocarlo o lo toca mal y quien ya es un intérprete consumado. Pero el instrumento es el mismo. Lo que sucede es que la diferencia es menor cuando la enseñanza del instrumento se imparte en un centro especializado y mayor cuando se imparte en un centro de enseñanza obligatoria. Pero no debemos escandalizarnos por ello y hemos de reconocer que algunos flautistas son bastante *tiquismiquis*: que yo sepa, los percusionistas profesionales no se escandalizan por lo mal que se tocan en la escuela xilófonos, metalófonos o carillones. Y puedo asegurar que estos instrumentos se tocan en la escuela tan mal o peor que la flauta.

Hay otra triste realidad que contribuye bastante poco a que se vayan cerrando las heridas de este desacuerdo, y es la coexistencia entre dos tipos de flauta dulce: la de digitación alemana y la de digitación barroca.

Digitación alemana vs. Digitación barroca

Esta diferencia no plantea ningún problema al virtuoso o al profesor de conservatorio, pero sí las puede plantear, y muy arduas, al profesor de primaria o al de secundaria.

Resumiendo, la flauta de digitación barroca es un instrumento más auténtico, con mejor sonido y mejor afinado que la flauta de digitación alemana, que se basa "en un error de comprensión" del verdadero instrumento barroco[5]. Desgraciadamente, en los centros de primaria y secundaria de nuestro país –con la posible y honrosa excepción de Cataluña– están mucho más extendidas las flautas de digitación alemana que las flautas de digitación barroca.

La firma que más dinero gana vendiendo flautas de digitación alemana –*Hohner*– distribuye sus flautas en papelerías y librerías, mientras que marcas como *Zen-on*, *Aulos* y *Yamaha* (por cierto, las dos últimas también trabajan la digitación alemana) sólo distribuyen sus productos en tiendas especializadas. Lo cual es un arma de doble filo, porque por mucho que se deba encaminar a al alumno a las tiendas adecuadas, muchos padres van a lo cómodo. Y muchos pueblos pequeños donde hay escuela primaria y aún secundaria tienen papelerías pero carecen de comercios especializados. Sin ir más lejos, en Soria sólo se pueden comprar flautas barrocas –y por encargo– en el único comercio especializado de la provincia, situado en la capital, mientras que flautas *Hohner* se pueden encontrar en muchas papelerías de la capital y de la provincia (flautas *Hohner* y, por desgracia, esas asquerosas *cutreflautas* de doscientas o trescientas pesetas que inundan no sólo algunas papelerías sino también jugueterías, hipermercados y quioscos).

Entre el profesorado de primaria y secundaria, hay que decir que desgraciadamente todavía hay quien ignora la existencia de las flautas de digitación

barroca. Tampoco me inspiran confianza aquellos compañeros que, conociendo la flauta barroca, prefieren la alemana ("No le veo las ventajas", dicen). Peor aún es que muchas escuelas de Magisterio, entre ellas algunas que imparten la especialidad de música –verbigracia, Burgos-, sigan aferradas a la digitación alemana ("el que quiera tocar la flauta barroca que se vaya al Conservatorio").

Hay dos posturas que sí me parecen loables: 1) la tendente a implantar la flauta de digitación barroca desde el primer momento (cosa que me gustaría que sucediese), y 2) la propugnada por Vicente Balseiro, partidario de empezar con la digitación alemana para, en un momento estratégico, cambiar a la digitación barroca. Y ello porque en primaria sólo hay una hora de música a la semana, porque –aparte de flauta– hay que realizar otras actividades y porque las digitaciones "de horquilla" son más difíciles, especialmente para alumnos poco dotados.

Por mi parte diré que a mi instituto está adscrito un colegio de Primaria que nos suministra la mayor parte de nuestros alumnos. En mis reuniones con la maestra que allí imparte música –en virtud de un plan oficial de mejora que ha suscrito el colegio– he tratado de convencerla para que implante la digitación barroca y de paso hacerlo yo, pero no lo he conseguido.

Rechazo enérgicamente las *pseudoflautas* de juguetería e hipermercado; consiento las *Hohner* de una y dos piezas que traen de primaria; recomiendo para el común de los alumnos una *Yamaha* de plástico de digitación alemana, tres piezas y agujeros 6 y 7 dobles; utilizo, por fin, las flautas de digitación barroca para formar, en horario lectivo, dúos, tríos y cuartetos con alumnos aventajados (a eso la LOGSE le llama "atender a la diversidad" y "realizar adaptaciones curriculares"). Pienso que las autoridades educativas deberían, en vez de propugnar tanto *currículum* abierto, desencadenar una agresiva campaña en contra de la digitación alemana para que maestros y profesores de secundaria podamos implantar la barroca sin dar a los padres la impresión de ser bichos raros.

Libros y métodos

Es cierto que hay muchos métodos muy malos –Guillermo Peñalver se despachó a gusto en esta misma revista[6]– pero no es menos cierto que también los hay buenos: para quienes trabajen con digitación alemana, los tres volúmenes de *Canciones de flauta*, de Mercedes Iglesias y Alicia Martín Baró (San Sebastián, Erviti), método ameno, muy bien secuenciado, sencillo, sin pretensiones y correcto desde el punto de vista flautístico; para quienes hayan optado por la digitación barroca los cuatro cuadernillos de *Peix de sabó* y *Més a prop*, de Joan Izquierdo, Rafael Jiménez y Rosa María Montserrat (Barcelona, Barcanova, 1996 y 1997), modélicos desde cualquier punto de vista, pero con el inconveniente de estar, por el momento, publicados sólo en catalán. Si fuera un tratado destinado únicamente al profesor, la traducción no sería tan necesaria (yo, que no hablo el catalán ni siquiera en la intimidad, me apaño perfectamente con mi diccionario "Vox"), pero la no traducción de estos libros impide el implantarlos como libro de texto del alumno en zonas no catalano hablantes y eso que Barcanova no tiene reparos en publicar otros libros en castellano y que el propio Izquierdo ha manifestado públicamente su deseo de que se traduzcan cuanto antes[7]. Incluso el disponer de tan buen material en castellano podría animar a algunos profesores de zonas no catalano hablantes a dar el salto a la digitación barroca.

El *currículum* y sus contenidos mínimos. El concepto de secuencia. La permisividad de las autoridades educativas (al menos en el territorio MEC)

Con la LOGSE ya no existen los antiguos temarios para cada asignatura y curso, temarios que todos los centros y todos los libros de texto debían seguir.

El temario ha sido sustituido por el *currículum* y sus contenidos mínimos. Cada asignatura (ahora llamada *área*) tiene unos bloques de contenido en cada etapa (primaria y secundaria) y es el jefe de departamento de cada área quien debe *secuenciar* (repartir, distribuir) esos contenidos entre cada uno de los cursos que forman parte de esa etapa. Evidentemente, las diferencias entre la secuencia de un profesor y la de otro pueden ser más que notables, lo cual puede ser nefasto en el caso del traslado de un alumno de un centro a otro (podría darse el caso de un alumno que tuviera que repetir en un curso lo que hizo el curso anterior en el centro del que procedía; a la inversa, un alumno puede encontrar al trasladarse un nivel ostensiblemente mayor en su nuevo centro). Antes, la dificultad de los libros de texto en un mismo curso era relativamente parecida; ahora nos encontramos con libros totalmente dispares. Por ejemplo, en 1º de ESO (=7º de EGB) nos podemos encontrar desde libros adecuados a este nivel (ej., Anaya, incluso un poco pueril en cuanto al planteamiento literario de la teoría) hasta auténticos ladrillos como el de Graó, que resultaría fuerte para un 1º de bachillerato LOGSE (=3º de BUP).

Las diferencias entre un libro de texto y otro no sólo afectan a la mayor o menor dificultad de sus contenidos, sino que pueden afectar al temario mismo. Existen textos casi exclusivamente teóricos,

como los libros de 3º y 4º de Everest (el de 3º, de los seis bloques de contenido que figuran en el currículum oficial, sólo trata uno y pico: la historia de la música, con una introducción en la que se explican ciertos conceptos del lenguaje musical necesarios para poder entenderla), y también existen otros, como los de Teide, en los que sería muy difícil entresacar unos cuantos renglones de teoría con los que poder poner un examen teórico a los alumnos. El Ministerio aprueba tanto unos libros como otros.

En definitiva: tanto el profesor que elige un libro de texto como el que utiliza sus propios materiales tiene un amplio abanico de posibilidades para zafarse de los contenidos mínimos y dar la asignatura como le dé la real gana. Un libro (verbigracia, el ejemplo arriba citado de Everest) o la programación de un jefe de departamento no tienen por qué ser completos ni incluir todos o la mayor parte de los bloques de contenido: las autoridades educativas y los servicios provinciales de Inspección Educativa aprueban cualquier libro o programación que se les presente, por incompleta que sea.

En estas coordenadas, es perfectamente posible que el profesor decida que sus alumnos no toquen ningún instrumento. Conozco el caso de algún profesor de Secundaria que sólo imparte contenidos teóricos.

Conclusión

A pesar de que el *currículum* completo es casi inabarcable, uno de los bloques de contenido más importantes es la llamada "expresión instrumental". Si el sentido común se impone, el profesor debe dar la mayor importancia a tocar un instrumento. Y si convenimos en que una soprano *Yamaha* YRS-24 B de digitación barroca (900 pts.) es un verdadero instrumento, está claro que ese instrumento debe ser la flauta dulce: cualquier otro instrumento de verdad, clásico o escolar, es mucho más caro (una guitarra decente ronda las treinta mil pesetas, incluso un carillón cromático *Orff* de baja calidad ronda las doce mil). Por otra parte, cualquier teclado electrónico tan barato como una flauta ni es un instrumento musical ni mucho menos un piano. Y es obvio que el alumno debe poseer su propio instrumento para ensayar en casa, pues las horas de clase son muy pocas (una hora a la semana en primaria; una y media o dos en Secundaria según las Comunidades Autónomas).

Aunque sería deseable que hubiera más horas de música, estudiando la flauta un poco en serio se podrían conseguir buenos resultados y, al igual que el trabajo con la percusión *Orff* puede ser cantera para futuros percusionistas, un adecuado trabajo con la flauta dulce en Primaria y Secundaria podría constituir una seria cantera de futuros estudiantes de conservatorio de flauta dulce. De ahí que creamos que la percusión y la flauta dulce no deben ser impartidas, como sucede hasta ahora, sólo en conservatorios "grandes", sino que deban formar parte del plan de estudios de cualquier conservatorio profesional y aún elemental. Asimismo, la flauta dulce debería poder estudiarse en las escuelas de música de titularidad municipal de cualquier comunidad autónoma española (no sólo en Cataluña, donde su estudio ya está, por fortuna, ampliamente arraigado).

NOTAS

[1] Esto en lo que respecta al último modelo de oposiciones. Pero recordemos que en la época del ministro Solana existieron unas oposiciones pseudorrestringidas en las que los méritos académicos y la experiencia docente del interino se acumulaban a la puntuación del examen, lo que permitió superar la oposición a muchos interinos con el examen suspenso e impidió ganar la plaza a incontables opositores libres con el examen aprobado, incluso con puntuaciones de nueve y de diez (digo incontables porque en el territorio MEC ni siquiera se hicieron públicas las puntuaciones de quienes no habían superado la oposición: el "aprobado sin plaza" tenía que pedir la calificación por escrito al Ministerio y éste la comunicaba individualmente a cada opositor).

[2] "Entrevista con Mariano Martín", en *Revista de flauta de pico*, nº 4 (enero de 1996), pp. 9-10. Supongo que, partiendo de un señor catedrático de un conservatorio superior, estas declaraciones serán más una boutade que una afirmación seria. Ahora que se están amortizando las plazas de profesores y maestros, piensen en el gasto económico que supondrían treinta pianos por centro, en las reformas arquitectónicas necesarias para construir un aula de música tan grande como para albergarlos, en los turnos de horario extraescolar para que los alumnos estudien, en las facturas de afinador para que realmente el niño "se eduque en el oído muy bien", o incluso piensen en que algún padre querría comprarle un piano a su hijo para que estudie en casa.

[3] Joan Izquierdo, Rafael Jiménez, Rosa María Montserrat, *Peix de sabó* (1996) y *Més a prop* (1997), Barcelona, Barcanova, 1996 y 1997.

[4] Manuel Castellano Muñoz, "Pero, ¿es igual que la del colegio?", *Revista de flauta de pico*, nº 3 (septiembre de 1995), p. 29; José del Rincón, "¿Es la flauta de pico la del colegio?" *Revista de flauta de pico*, nº 8 (octubre de 1997), p.35.

[5] Estudio publicado en el nº 7 del *Boletín de la asociación BLOC*, citado por Joan Izquierdo, Rafael Jiménez, Rosa María Montserrat, Peix de sabó 1), Barcelona, Barcanova, 1996,p. 45.

[6] Guillermo Peñalver, "La flauta de pico y el mercado de trabajo", *Revista de flauta de pico*, nº 5 (mayo de 1996), pp. 3-4.

[7] Joan Izquierdo, "Peix de sabó, flauta de bec 1 i 2. Reseña de los nuevos cuadernos de la editorial Barcanova", *Revista de flauta de pico*, nº 6 (octubre de 1996), pp. 31-34.

NOTICIAS

PARTITURAS

La editorial MOECK ha enviado las siguientes partituras:

Weber, J. (ed.), *Windspiel*, melodías populares arregladas para dos flautas soprano (y guitarra ad lib.). Moeck Nr.2133. 32 pp. DM 20,00.

Maute, M., *Farben* para cuatro flautas (SATB). Moeck Nr.1587. 19 pp. (x4). DM 25,00.

Albrechtsberger, J.G., *Notturno à 4* para flauta alto, dos violines y bajo. Moeck Nr.2566. 18 pp. + 4 *particellas*. DM 32,00.

Ziesmann, E., *Fantasia rítmica* para cuatro flautas (SATB). Moeck ZfS 732. 6 pp. DM 5,10.

Bach, J.S., *Praeludium BWV 873* para tres flautas (ATB), ed. M. Nitz. Moeck ZfS 733. 5 pp. DM 5,10.

McLaurie, J., *Die rote Sarafan* para cuatro flautas (SATB) (piano y violonchelo ad lib.). Moeck ZfS 731. 6 pp. DM 5,10.

Roberts-James, J., *Fiddlesticks Op.2 (Homenaje al violín)* para flauta alto. Moeck Nr.1594. 20 pp. DM 22,00.

Kawakami, N., *Klangrede-Blockspiel* para un flautista. Moeck Nr.1595. 5 pp. DM 15,00.

Ishii, M., *Black Intention IV* para cuatro flautas (AATB). Moeck Nr.1596. 8 pp. + 4 *particellas*. DM 23,00.

Bach, J.S., *Piezas de la Suite en si menor BWV 1067* para flautas alto y clave (arreglo de M. Nitz). Moeck ZfS 738/739. 11 pp. DM 7,90.

Teschner, H.J., *Fablebook* para tres flautas (AAT). Moeck ZfS 734/735. 9 pp. DM 7,90.

Autenrieth, R.J., *Die vier Temperamente* para dos flautas (SS o TT). Moeck ZfS 736. 6 pp. DM 5,10.

Cottom, S., *Miniature Suite in the Olden Style* para dos flautas (SB). Moeck ZfS 737. 6 pp. DM 5,10.

MOECK VERLAG, Postfach 3131, D-29231 Celle, Alemania. E-mail: info@moeck-music.de; http://www.moeck-music.de

Dr P.E.O.F Loeb van Zuilenburg nos ha enviado las siguientes partituras:

Loeb van Zuilenburg, P., *Musica variata*, piezas de estudio progresivas para flauta soprano. 39 pp.

Loeb van Zuilenburg, P., *12 Notas* para flauta alto y piano. 20 pp.+ 1 *particella*.

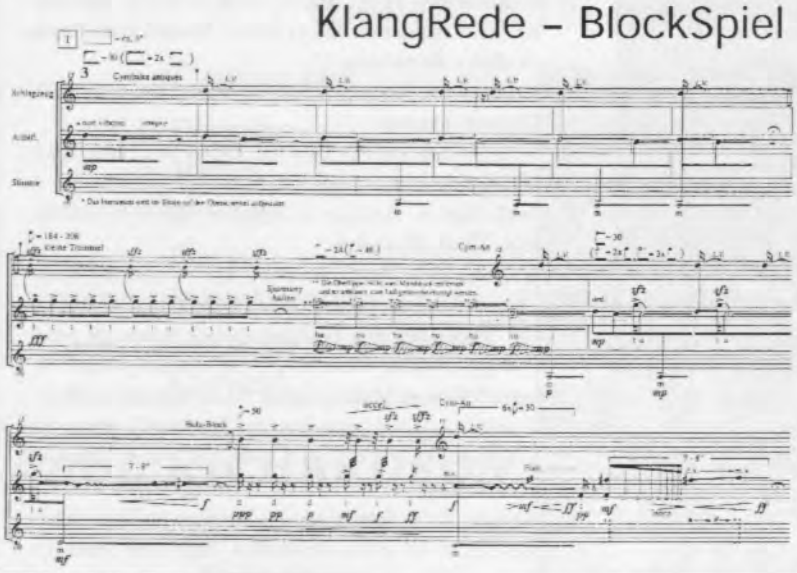
Loeb van Zuilenburg, P., *12 Memos* para flauta soprano y piano. 16 pp.+ 1 *particella*.

Paul van Zuilenburg, 14 Oranje Ave., Stellenbosch 7600, RSA; Tel +27 218866353/ +27 827791971; e-mail: loebz@worldonline.co.za, http://home.yebo.co.za/~loeb

MOECK

NORIKO KAWAKAMI

KlangRede – BlockSpiel



Kawakami's composition KlangRede –BlockSpiel shows the influence of traditional instruments of her home country (shakuhachi, ceremonial percussion instruments as, for example, the hyoshigi) and of Japanese musical forms (especially the Noh Theatre) and is a contemporary work in minimalistic style.

Besides the sounds of the recorder, the use of the voice and of percussion (wood block, side drum, antique cymbals) produce a composition full of subtle nuances in dynamics and sonority, whereby the soloist addresses the audience like an actor, with a speech made up of different sounds, as it were an emphatic monologue.

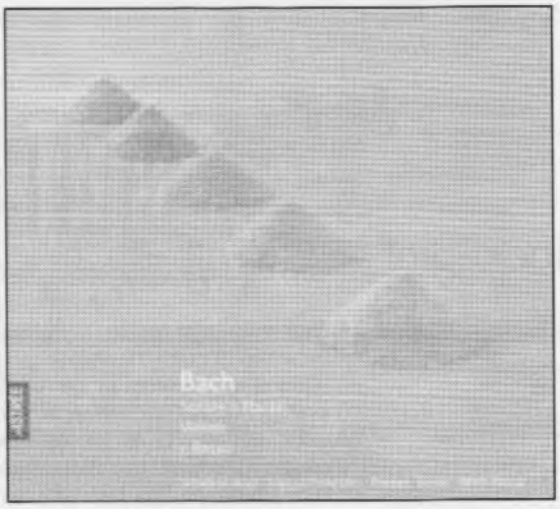
Edition Moeck No. 1595
ISMN M-2006-1595-1

MOECK MUSIC
INSTRUMENTE UND VERLAG

P. O. Box 3131, D-29 231 Celle
Tel.: 0 51 41 / 88 53 0 · Fax: 0 51 41 / 88 53 42
E-Mail: info@moeck-music.de
www.moeck-music.de

DISCOS

Sitting Ducks. Obras de Meijering, Larsen, Kemp, Hirose, Manneke. Sirena Recorder Quartet: K.H. Jensen, H. Nielsen, M. Ernst, P. Loman. BIS CD-1112, grabado en 1999, 70'32"



Bach, Sonate a flauto, violino e basso. *Sonatas en trío BWV 525, 529 y 530; Suite nº 2 BWV 1008; Sinfonía extraída de la Cantata BWV 76 y del Trío BWV 528; Pedal exercitum BWV 598.* Sébastien Marq, flauta de pico; Fr. Fernandez, violín; Ph. Pierlot, viola da gamba; P. Hantaï, clave. Astreé Naïve E 8676, grabado en junio de 1999.

SE COMPRA, flauta alto en 415 Hz.
Contactar con Cristina Andrade
Tel. 95-4950785

CONCIERTOS

16 de septiembre, 19 h., Auditori El Sucre de Vic, Albert Romaní (clave) y Joan Izquierdo (flauta dulce). "Música de Bach".

11 de noviembre, 19 h., Sala del Patronato Municipal de Cultura de Pozuelo de Alarcón (Madrid). Pedro Bonet, flautas de pico. "J.S. Bach y la música de su tiempo", obras de Van Eyck, Hill, J.S. Bach, Vivaldi-Rousseau, C.Ph.E. Bach.

15 de noviembre, 20:30 h., Salón de Actos de la Casa de América, Palacio de Linares (Madrid). Grupo de Música Barroca "La Folía" (Ángeles Tey, soprano; Pedro Bonet y Belén González Castaño, flautas de pico; Alberto Martínez Molina, clave; Adrián Rodríguez, violoncello barroco; Pedro Bonet, dir.). «Música española de los Siglos de Oro», obras de Iribarren, S. Durón, Selma, X. Nebra.

18 de noviembre, 19:30 h., Centro Cultural de la Villa, Madrid. Grupo de música barroca "La Folía" (Pedro Bonet y Belén González Castaño, flautas de pico; Alberto Martínez Molina, clave; Adrián Rodríguez, violoncello barroco; Pedro Bonet, dir.). «Música del tiempo de Calderón», obras de Selma, Frescobaldi, Buonamente, Cabanilles, Falconiero.

16 de diciembre, Teatro Lope de Vega, Fuente Obejuna (Córdoba), MENS INNOVATA (Bárbara Sela, flauta dulce, A. Barrales, viola da gamba, A. Casal, clave). Obras de J.S. Bach, Leclair, Morel y Corelli.

17 de diciembre, Teatro Victoria, Priego de Córdoba (Córdoba), MENS INNOVATA. ibid. 16 de diciembre.

20 de diciembre, Baena (Córdoba), MENS INNOVATA. ibid. 16 de diciembre.

21 de diciembre, Valverde del Camino (Huelva), MENS INNOVATA. ibid. 16 de diciembre.

21 de diciembre, 21 h., Auditorio de la SGAE, Barcelona. Joan Izquierdo, flauta dulce. Música para flauta de pico y electrónica

22 de diciembre, Aracena (Huelva), MENS INNOVATA. ibid. 16 de diciembre.

23 de diciembre, Lebrija (Sevilla), MENS INNOVATA. ibid. 16 de diciembre.

26 de diciembre, Andújar (Córdoba), MENS INNOVATA. ibid. 16 de diciembre.

15 de enero, 19 h., Auditorio del Centro Cultural Conde Duque, Madrid. GRUPO DE MÚSICA BARROCA "LA FOLÍA" (Pedro Bonet y Paul Leenhouts, flautas de pico; Philippe Foulon, violas de gamba soprano y bajo; Alberto Martínez Molina, clave). "'Los viajes de Gulliver' y otras visiones extremas del Barroco", obras de Williams, Purcell, Marais, Del Puerto, Bach, Kuhnau, Telemann.

19 de enero, 21 h., Iglesia-Museo San Juan de Dios, Murcia. GRUPO DE MÚSICA BARROCA "LA FOLÍA". ibid. 15 de enero.

19 de enero, 21 h., Teatro Enrique de La Cuadra, Utrera, Sevilla. POEMA HARMONICO: Guillermo Peñalver, flauta dulce; Juan Carlos Rivera, chitarrone y guitarra barroca; Ventura Rico, viola da gamba.

CURSOS

El *II Encontro de Música Antiga de Loulé* (Portugal) tendrá lugar del 27 de septiembre al 1 de octubre. El día 28 el flautista Pedro Couto Soares impartirá una workshop, y durante todo el encuentro se celebrarán numerosos conciertos en los que estará presente la flauta dulce. Información: C.M. Loulé, servicios de cultura: tel. 289400880

Miércoles 17 de enero de 2001, 19'00 horas, ***Conferencia a cargo de Paul Leenhouts***. «Simbolismo de la flauta de pico en la música y en las artes decorativas». Conservatorio «Ángel Arias», c/ Baleares 18 (entrada por el parque entre c/ Baleares y c/ Antonio Leyva).

Seminarios de 'Música Antigua' en Maese Pedro. 16, 17 y 18 de enero de 2001, Curso de interpretación-flauta de pico con PAUL LEENHOUTS del «Amsterdam Loecki Stardust Quartet»

Destinado a alumnos de flauta de pico de grado medio y superior, pero cualquier estudiante de música (especialmente antigua y contemporánea) será bienvenido como alumno oyente. El repertorio a trabajar (Renacimiento, Barroco, Contemporáneo) será elegido libremente por los alumnos activos. No obstante, Paul Leenhouts hace las siguientes propuestas:

-Renacimiento: Disminuciones sobre «chanson» francesa (Gay Bergier, Susanne un Jour, etc.)

-Barroco: La «conexión» franco-inglesa: Obras de Locke, Philidor, Dieupart, etc.

-Contemporáneo:obras a solo para flauta de pico tenor (Lavista, Donatoni)

Además de clases individuales sobre interpretación, se abordarán aspectos técnicos sobre temas específicos como son el estilo y la ornamentación en los repertorios trabajados.

Es importante que los participantes activos traigan cuatro copias de las piezas a trabajar, e indiquen si traen acompañante propio para las piezas con bajo continuo. Asimismo, es conveniente saber si el diapasón utilizado es 415 o 440 Hz.

Fechas y horarios:

-Martes 16 de enero, de 16 a 20 horas

-Miércoles 17 de enero, de 10 a 14 h. y de 16 a 18 h.

-Jueves 18 de enero, de 10 a 12 horas

Precios:

Alumnos activos (máximo 12, por orden de solicitud): Inscripción, 2.000 ptas.; Matrícula, 8.000 ptas.

Alumnos oyentes: Inscripción, 1.000 ptas.; Matrícula, 3.000 ptas.

Más información e inscripciones:

Maese Pedro. c/ Sagasta, 31. 28004 Madrid.

Tel.: 91-4473455, Tel./fax: 91-4475383.

E-mail: maesepedro@maesepedro.com;

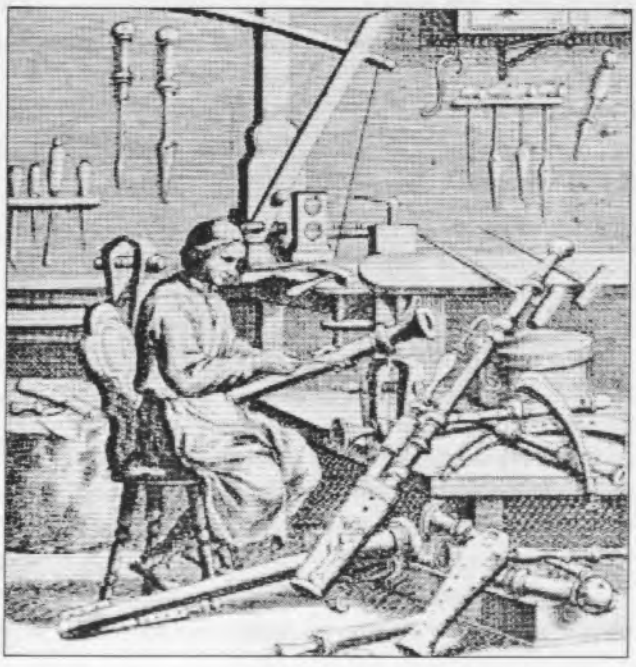
http://www.maesepedro.com

FLAUTAS DE PICO

renacentistas y barrocas

Copias de:

Denner
Terton
Bressan
Bizey
Steenbergen
Stanesby Jr.
Ganassi



PAUL RICHARDSON

c/ Vaquerías, 8-E.D. 5ºD.
28007 Madrid
Tel. 91-4094726
E-mail: prichard@arrakis.es
http://www.arrakis.es/~prichard

RESEÑAS Y CRÍTICAS

LIBROS

«MÉS A PROP», FLAUTA DE BEC 1 y 2. Reseña de los cuadernos de la editorial Barcanova(1).

PREFACIO

En setiembre de 1996 escribía en esta misma revista una reseña de los cuadernos "Peix de Sabó" Flauta de Bec 1 y 2. Aquel proyecto tuvo continuidad en la publicación, justo un año después, del tercer y cuarto volúmenes del método de flauta con el título, genérico para todos los libros y cuadernos que la editorial publicó para el ciclo superior de educación primaria, de «+ a Prop» (Más cerca). Aunque al publicarlos tuve la intención de reseñarlos, el tiempo fue pasando sin hacerlo hasta que recientemente me di cuenta de que muchos usuarios de los dos primeros desconocían la continuidad del método. Aprovecho también para agradecer a tantos que han mostrado aprecio por un trabajo que queda completado con estos dos últimos volúmenes.

Tanto en el diseño como en lo que se refiere al método de trabajo, los cuadernos son una continuación de los anteriores. Se ha adaptado el estilo de los dibujos y se han buscado modelos para las fotografías de soporte metodológico de edades correspondientes a alumnos de 5º y 6º de primária. El diseño de la portada se basa en esta ocasión en unas macrofotografías de partes de flauta (que sostienen la idea de estar "más cerca").

A partir de este momento me referiré siempre al cuaderno "Més a Prop 1" como tercer cuaderno y al "Més a Prop 2" como al cuarto.

EL TRATAMIENTO TÉCNICO

Equilibrio de la flauta: Desde el principio del proceso de aprendizaje se tomó un especial cuidado en construir un soporte del instrumento que tuviera muy en cuenta la diferencia entre la función de soportar el peso del instrumento (a cargo del pulgar derecho y de la boca) y la de mover los dedos. Al encontrar a partir del segundo cuaderno movimiento contrario entre los dedos 1 y 2 (intervalo si-do' y si-re'), hubo que complementar la pedagogía del soporte con un trabajo del equilibrio del instrumento.

En cualquiera de las digitaciones estándar mantenemos como mínimo los dedos 1 o 2 sobre la flauta, por lo que estos resultan ser especialmente responsables de mantenerla en equilibrio. El trabajo de la anticipación (ver "la nota muda", más adelante) ya ayudaba a conseguir un movimiento contrario efectivo garante de un buen relevo de esta responsabilidad, pero recibe a partir del tercer cuaderno énfasis especial con ejercicios específicos para reforzar la consciencia del papel que estos dedos desempeñan en el mantenimiento del equilibrio de la flauta.

Respiración y articulación: La construcción de un sistema respiratorio consciente y flexible sigue evolucionando a lo largo de estos nuevos cuadernos con ejercicios específicos, reforzándose especialmente la relación de la intensidad del soplo con la afinación y la calidad del sonido de las diversas notas.

También el trabajo de articulación iniciado en los primeros cuadernos encuentra continuidad a lo largo de éstos. La relación con el lenguaje hablado va dando paso gradualmente a la observación consciente del efecto musical de las diversas cadenas consonánticas y del legato.

LOS DEDOS EN MOVIMIENTO

Continuación de la secuencia: Al final del segundo cuaderno se había llegado a secuenciar el aprendizaje de las notas hasta disponer del rango siguiente:

do - re - mi - fa - fa# - sol - la - si - do' -re'

La secuencia continúa en el tercer cuaderno:

llegando al do#' a partir del re' (tapando 1) y a partir del la (levantando 0).
al sib, a partir del fa#(levantando el 2); Consideramos preferible esta posición del sib (01 3 56) por ofrecer una mejor estabilidad de la mano derecha (coherente con el pronto aprendizaje, en el libro 1, del fa#) y por ser, de hecho, la digitación estándar en flauta barroca para la nota sib -siendo la digitación (01 34) la standard, siempre hablando de flauta barroca, para el la#[2]-.

En el cuarto cuaderno:

llegamos al sol# a partir del re# (levantando el 3).
al mib' a partir del re (levantando 0 y 1)
al fa' a partir del mib' (levantando el 5)
al fa#' a partir del sol' (tapando 5).

La «nota muda»: Se ha seguido cuidando de forma muy especial la pedagogía de la anticipación tanto en la preparación de notas graves como para el

aprendizaje de todos los intervalos que exigen un movimiento contrario.

Los intervalos trabajados de esta forma han sido los siguientes:

mi-fa: dedos 6 y 7 con el 5 (nota muda, el do).
si-do#': el 2º dedo con el 0 (nota muda, el la).
la-sib: los dedos 3, 5 y 6 con el 2 (nota muda, el fa#).
sib-do': el 2º dedo con los dedos 1, 3, 5 y 6 (nota muda, el fa#).
fa-sib: el 5º dedo con los dedos 2, 4 y 7 (nota muda, el fa#).

LOS MOVIMIENTOS ESPECÍFICOS

Ya en el cuarto y último cuaderno trabajamos dos modalidades de movimiento de los dedos esenciales en la técnica de la flauta de pico.

Medios agujeros: Para la obtención de las notas cromáticas en el registro más grave del instrumento se usa la mitad de los agujeros 6 y/o 7 (razón por la que la mayoría de flautas de digitación barroca tienen dobles agujeros). Debido a la necesaria limitación que impone el alcance de un método como este sólo se ofrece metodología para el trabajo del movimiento específico de la muñeca para la obtención de los medios agujeros (dejando de lado el útil, para una técnica más avanzada, movimiento de la primera articulación del dedo) y además sólo en el caso del 6º dedo, obteniendo el re# girando la muñeca a partir de 0123456 (re).

Movimiento del pulgar izquierdo: La acción de los dedos sobre los agujeros determina la altura del sonido. Es cierto que el sonido es tanto más grave cuando más agujeros se tapen, pero esta ley solo es válida para la primera octava de la flauta (primer registro, del do al re').

Para obtener notas más agudas (segundo registro, del mi' al la') hay que recurrir a la octavación de las notas del primer registro, facilitada por el

TABLA DEL REPERTORIO (libro 3)

pieza y autor	notas utilizadas	aspecto destacable	"calaix de músic"
TRES I TRES (trad. hungara)	re-mi-fa-sol-la	intervalo mi-fa. canon	SCARBOROUGH FAIR (popular)
QUAN LES OQUES VAN AL CAMP (popular alemana)	do-re-mi-fa-sol-la	dos voces. variación rítmica	OH, SUSANNA (popular norteamericana)
GUADALAJARA EN UN LLANO (popular mexicana)	re-fa#-sol-la-si-do-re		TU PARLES MOLT (F.Pi de la Serra)
CANÇÓ DE BRESSOL (J.Brahms)	re-mi-fa#-sol-la-si-do#'-re'	dos voces	EL NOI DE LA MARE (trad.catalana)
CAN CAN (J. Ofenbach)	re-mi-fa#-sol-la-si-do#'-re'	transporte	ALL MY LOVING (Lennon, McCartney)
THE MARCUING SAINTS (trad.norteamericana)	re-mi-fa#-sol-la-si-do'-do#'-re'	transporte. improvisación armónica	
A GROUND BASS (adaptación del Faronells Ground)	re-fa#-sol-la-sib	variación rítmica. improvisación armónica	BELLS ULLS (anónimo inglés)
CLEMENTINA (popular norteamericana)	do-mi-fa-sol-la-sib-do	transporte	LA CUCARACHA (popular mexicana)
RIERA DOLÇA I LENTA (trad.alemana)	do-re-mi-fa-sol-la-sib-do'-re'	dos voces	I COULD WRITE A BOOK (Rodgers/Hart)

TABLA DEL REPERTORIO (libro 4)

pieza y autor	notas utilizadas	aspecto destacable	"calaix de músic"
ELS OCELLS HAN ARRIBAT (H.von Fallersleben)	do-re-mi-fa-sol-la-do'-re-mi-fa#-sol-la-si-re'	transporte	
ONLY YOU (Flying Pickets)	re-mi-fa#-sol-la-si-do'-re'	creación de partes	
ESCOLTEU, ELS ÀNGELS CANTEN (F.Mendelssohn)	do-re-mi-fa-sol-la-sib-do'-re'		I WAN'NA BE LIKE YOU (Sherman) LA BAMBA (pop.mexicana) LES QUATRE ESTACIONS: LA PRIMAVERA (A.Vivaldi)
DANSA (N.Ammerback)	re-re#-mi-fa#-sol-la-si	improvisación modal	SO WHAT (M.Davies)
ELS PICAPEDRA (Hanna, Barbera, Curtin)	do-re-mi-fa-fa#-sol-sol#-la-si-do'	transporte	AVE MARIA (F. Schubert)
OLD KING KOLE (trad. inglesa)	re-fa#-sol-la-sib-do'-re'-mib		SARABANDA (A.Corelli)
BLUES EN DO (R. Jiménez)	do-fa-sol-sib-do'-re'-mib'-fa'-fa#'-sol'	improvisación modal	OB-LA-DI OB-LA-DA (Lennon, McCartney) EL CANT DELS OCELLS (pop. catalana)
POLCA DE MUNIC (pop.alemana)	re-mi-fa#-sol-la-si-do'-do#'-re'-mi'-fa#'-sol'	transporte. dos voces	
BOLERO (M.Ravel)	do-re-mi-fa-sol-la-si-do'-re'	ostinato / legato	

agujero del pulgar izquierdo (el 0). Al dejar escapar algo de aire por este agujero se produce la octavación sin necesidad de sobresoplar. El movimiento específico del pulgar izquierdo permite controlar esta escapada de aire de forma que se puedan obtener las notas del segundo registro con gran facilidad y precisión.

Al haber cuidado de forma muy especial durante todo el proceso que el pulgar izquierdo no se viera comprometido en el soporte de la flauta, nos hemos asegurado que quede libre para realizar el movimiento específico, consistente en la rotación de su primera articulación.

A través del movimiento específico del pulgar llegamos al sol' (%123) a partir del sol y al mi' (%12345) a partir del mi.

REPERTORIO Y ASPECTOS DE CREATIVIDAD

El folclore local ha ido perdiendo peso en el repertorio, adquiriendo una presencia creciente las músicas populares más internacionales, piezas clásicas y de música moderna. Como en los libros anteriores, el repertorio ha sido grabado en un casete con atractivos arreglos instrumentales a cargo de Xavier Capelles para ofrecer un acompañamiento sobre el que poder tocar.

Transporte: El trabajo de transporte iniciado en el segundo cuaderno ha encontrado continuidad en el tercero y el cuarto.
El ámbito de notas conocido al final del método y el trabajo gradual y continuo que se ha hecho sobre el

transporte permiten al joven flautista:

Tocar de oído con gran fluidez.

Un buen conocimiento del instrumento que se resuelve en una gran soltura a la hora de tocarlo.

Una base para aprender las digitaciones en otras flautas como, por ejemplo, la contralto.

Improvisación: El trabajo sobre el repertorio permite explorar gran cantidad de aspectos de creatividad musical. Además de la interpretación de canciones en canon o a dos voces, se ha procurado desarrollar en este método una pedagogía de la improvisación que, aunque forzosamente esquemática por el alcance del material, sea completa.

En ella se trabaja:

la variación rítmica [III, 2], [III, 7][3]

la improvisación armónica como fórmula de acompañamiento [III, 6] y como aprendizaje de la conducción de voces [III, 7]

la improvisación modal como ornamentación [IV, 4] y sobre la escala de blues [IV, 7].

CONCLUSIÓN

Hay que decir que el ritmo de trabajo, que siempre había seguido un ritmo pausado y gradual en el que se procuraba no dejar prácticamente ningún cabo suelto, experimenta un acelerón al llegar al cuarto cuaderno. Ello obedece a la decisión consciente de ofrecer con los cuatro cuadernos una metodología de la flauta de pico que sea completa en sí misma. No es ningún misterio que difícilmente todos los alumnos de una clase de escuela primaria podrán llegar a completarlos, pero sentimos el deber de ofrecer las herramientas básicas indispensables para que el flautista interesado pueda seguir adelante.

Con ello también cumplimos el objetivo de que el método pueda ser válido en otros ámbitos que el estricto de la escuela primaria. Creemos que muchas de las herramientas que en él se ofrecen aportan innovación metodológica tanto en lo que se refiere al aprendizaje técnico como a aspectos más generales del aprendizaje instrumental.

NOTAS

[1] Joan Izquierdo, Rafael Jiménez y Rosa Maria Montserrat: *Més a prop, Flauta de bec* (1 i 2), Ed. Barcanova, Barcelona, 1997.

[2] En la mayoría de temperamentos adecuados a la música barroca.

[3] En números romanos el cuaderno; en números árabes la unidad en la que se realiza el trabajo.

Mª Jesús Udina, «La flauta de bec»; Nuevo método de iniciación a la flauta para niños.

La implantación de la LOGSE, hace diez años, planteó una serie de retos para el profesorado de los conservatorios. Una de las novedades era la presencia en las aulas de alumnos de cinco a siete años, un colectivo con intereses y necesidades particulares. Como profesora de flauta, noté la falta de un método específico para estos niños que tuviera en cuenta que todavía no conocían el lenguaje musical, así que empecé a desarrollar un método propio.

Os presento aquí mi trabajo, resumido en un librito publicado por el Conservatorio de Badalona (Barcelona), que es el resultado de mi esfuerzo para adaptar a estas edades los principales conceptos de la música y de la técnica de la flauta.

Entre los cinco y los siete años el niño está incorporando el lenguaje escrito, su nivel musical no le permite expresarse y además el tamaño de los dedos le impide tapar correctamente los agujeros; de modo que me propuse inventar un sistema de aprendizaje que aprovechara sus conocimientos, su creatividad y sus ganas de aprender a partir de unos deditos que producían sonidos indescifrables. También quise que aprendieran a vivir con el instrumento y a utilizarlo de manera respetuosa y lúdica.

Partiendo de sus conocimientos, fui adaptando dos lenguajes que enseguida les resultaron familiares: los números y las grafías, que les permitían hacer sonar el instrumento de forma variada y di-

vertida, aunque los sonidos no pertenecieran a la escala diatónica.

Las "partituras" están formadas por grafías con números e indicaciones de articulación y de dinámica. La idea principal es conseguir la lectura de mucha información, produciendo el placer de tocar con la sensación de control. Además, como se puede leer sin necesidad de conocer el lenguaje musical, los niños tocan piezas mucho más largas y complejas de lo que se podría esperar en estos niveles. Aprenden progresivamente los elementos musicales y técnicos de la flauta a través de la improvisación y del juego de sonidos y digitaciones. Cuando el niño toca, lo más importante no es el sonido en sí, sino cómo lo produce y lo entiende.

Los números proporcionan la digitación (un número corresponde a un dedo) y, como son fáciles de leer, se pueden añadir indicaciones de dinámica y articulación. Su rápida lectura permite hacer movimientos complicados con agilidad y además, al tratarse de posiciones de dedos y no de lectura de notas, los sonidos que se producen son intervalos pequeños, que ayudan a tomar conciencia de la afinación.

Las grafías son la manera de estructurar el tiempo. Son símbolos sencillos de leer que aportan muchas posibilidades sonoras, tanto a través de un dibujo concreto como de una imagen abstracta interpretable (garabato). La imaginación es fundamental para hacerlas sonar, ya que no concretan el tipo de sonido que hay que producir. Permiten controlar la duración y la forma del sonido; por ejemplo, para conseguir un sonido liso, se trabaja el sonido ascendente y luego el descendente.

Tanto las grafías como los números se pueden combinar fácilmente, dando opciones interpretativas variadas, ya que cada alumno puede interpretar los símbolos a su manera.

A medida que se sienten seguros con la flauta y pueden tapar correctamente los agujeros, se van introduciendo las notas y los ritmos haciendo que la flauta suene de manera más ortodoxa. Con el conocimiento del Re, por ejemplo, que es la primera nota que se aprende, ya se trabaja el ritmo, tanto con el instrumento como con los acompañamientos del piano o de otras voces. Las notas se introducen a través de canciones conocidas, dúos o tríos, según una lógica de digitación, y al final del libro se han aprendido las digitaciones de re, do, si, la, sol, fa# y su posición en el pentagrama, siempre a nivel de iniciación.

Las articulaciones trabajadas son una iniciación a todos los movimientos de la lengua que más tarde tendrán que hacer con la flauta; así van apareciendo con cierta normalidad *frullati*, dobles articulaciones, *stacatti* o *sputatti*.

También me ha interesado trabajar la relajación y la concentración. La relajación, como única condición física exigible para tocar la flauta y la concentración, como base para aprender a escuchar.

Mi trabajo con la ilustradora Cristina Losantos, se centró en dar una doble función a las ilustraciones: amenizar el aprendizaje con imágenes cercanas a los niños y facilitar la práctica de cuestiones técnicas, haciendo referencia a ellas a lo largo del libro.

Creo que este libro estimula a los niños a aprender y despierta su inventiva. Les gusta tener su propio libro, pequeño como ellos, que les sirva de referencia de lo que van aprendiendo, y además adquieren con él cierto hábito de estudio. Las clases son más creativas y amenas tanto para el alumno como para el profesor. Les gusta compartirlo con otros compañeros, facilitando así las clases colectivas. También sirve de nexo entre el niño y el profesor y les permite encontrar un lenguaje común. El profesor dispone de más recursos, incluso cuando el alumno no ha estudiado.

Los padres comprenden sin dificultad el método de aprendizaje de sus hijos y por lo tanto pueden estudiar con ellos, convirtiendo la práctica del instrumento en casa en una actividad más y preparando al alumno para una posterior dedicación, con buenos hábitos de estudio.

La flexibilidad es uno de los pilares en los que se sustenta el libro, tanto en el orden como en la manera de trabajar los conceptos y contenidos. Aunque está pensado para durar un curso, el ritmo de aprendizaje depende de cada niño y lo más importante es que se adapte a él.

Con este libro pretendo solucionar un vacío editorial, y ocupar también un lugar en los estantes de vuestras escuelas o casas. Espero que la explicación haya sido clara y que os apetezca conocer el librito; estaré encantada de mandároslo y recibir vuestras sugerencias.

Para más información:
María Jesús Udina Abelló
Profesora de flauta dulce de la Escuela de Música de Premià de Mar y del Conservatorio de Música de Badalona
c/ Bisbe Cassador 2, 2º,1ª
08002 Barcelona
Tel: 93.315.04.71
e-mail: bendavies@teleline.es

PARTITURAS

Victor Fortin, *Hafer-Quartet* para cuarteto de flautas. Ed. Doblinger D 18442

Esta pieza -«Cuarteto de Avena»-, compuesta para un cuarteto de flautas dulces moderno (soprano, alto, tenor y bajo) entre 1991 y 1995, integra siete movimientos estructurados como variaciones a partir de un tema infantil muy conocido en varios paises europeos (*«Ah vous dirai-je maman»* en Francia, *« Twinkle twinkle little star»* en Inglaterra). Los siete momentos muiscales presentan los siguientes títulos: 1. Introduzione. Larghetto con sentimento; 2. Tema. Allegro; 3. Scherzo. Più Allegro; 4. Intermezzo lirico. Semplice; 5. Ragtime. Nicht zu schnell; 6. Sudslawwischer Tanz. Schnell und wild; 7. Finale bucolico e pensoso.

Más allá del contraste que deriva de las variadas técnicas de composición y del caracter de los distintos movimientos, conviene referir lo siguiente: al final del primer movimiento el flautista de la voz superior deberá cantar sin la flauta el motivo descendente H A F E R (si, la, fa, mi, re), mientras que el segundo y tercer flautista cantan y tocan simultánemente y el flautista bajo ejecuta un frulato; en los dos últimos compases del 4º movimiento, parace un si en el segundo espacio por debajo del pentagrama que debe ser ejecutado tapando con la pierna el agujero 8, mientras el bajista tiene que cantar y tocar al mismo tiempo en terceras paralelas. Otros efectos incluyen, el el 5º movimiento, golpear con el pie en el suelo, hacer ruidos con los dedos y con la lengua, un *glissando* y un multifónico al final del movimiento.

Un cuarteto agradable, con un grado de dificultad intermedio, editado por la casa Doblinger en 1998, con un partitura y cuatro particellas, uno para cada una de las partes, todos impresos con óptima legibilidad. Es una pena que el ragtime tenga un paso de hoja un tanto incómodo en cada una de las voces, que podía haber sido evitado con la inclusión de una página adicional.

Viktor Fortin, doctoraldo en musicología por la Universidad de Viena, ha compuesto música coral, canciones, música orquestal y de cámara. La editorial Doblinger ha publicado anteriormente algunas de sus composiciones dedicadas a la flauta dulce, entre las cuales están «Happy Beginner» (para dos o tres flautas soprano) y «Zwölf steirische Tänze» (para cuarteto de flautas y guitarra).—FRANCISCO ROSADO.

REVISTAS

American Recorder, Vol. XLI nº 3, mayo 2000. Editor, Benjamin S. Dunham. 40 pp.

Este número de la revista americana contiene el artículo anual de David Lasocki dedicado a las publicaciones sobre flauta de pico aparecidas en 1998.

La flautista peruana Alejandra Lopera-Quintanilla, nos narra sus experiencias como estudiante y como profesora de flauta dulce en su país.

Junto con reseñas de libros y partituras, completa la revista la habitual sección «Opening measures» en la que Frances Blacker, Vicki Boeckman y David Bellugi comentan su métodos personales para trabajar la velocidad de dedos.

The Recorder Magazine, Vol. 20 nº 2, verano 2000. Editor, Andrew Mayes. 44 pp.

De nuevo esta edición de la revista inglesa dedica algunas páginas a la publicación de obituarios, en este caso del flautista LaNue Davenport -pionero norteamericano de la interpretación con nuestro instrumento-, y del colaborador de la SRP Ken Kenworthy.

Andrew Mayes entrevista a Nicholas Lander que tras narrar cómo comienza a interesarse por el instrumento, explica detenidamente el funcionamiento y los objetivos de la «Recorder Home Page» que mantiene en Internet.

Pater Wells hace una llamad en favor de la estandarización de la notación de efectos (o las llamadas 'técnicas extendidas') en la música contemporánea para flauta dulce. En el artículo, y a modo de ejemplo, analiza únicamente las numerosísimas maneras distintas que hay de indicar digitaciones.

Anthony Rowland-Jones contribuye con una breve nota sobre una frase que aparece en una obra de teatro inglesa del s. XVI, *«Then to our recorder with toodle loodle poope»*, y su relación con las sílabas de articulación que da Quantz en su *Versuch* (tid'll).

Alec Loretto ofrece precisas indicaciones sobre la forma correcta de sacar el bloque de una flauta, con objeto de limpiar el canal, así como la manera de introducirlo de nuevo.

Tibia, Vol. XXV/3, 2000. Editor, Dr. Hermann Moeck. 88 pp.

Aparece en este número la traducción del artículo de D. Lasocki dedicado alas publicaciones del año 1997, así como la del artículo de Alec Loretto aparecido en el número anterior de *The Recorder Magazine*.

Peter Thalheimer comenta los últimos descubrimientos en referencia al uso en las obras de Vivaldi del término 'flautino': el concierto para violín (RV 312) que, según el manuscrito, parece haber sido compuesto originalmente para flauta (reconstruido para varios tipos de flautas por Cassignol), la teoría de W. Michel de transportar los conciertos una quinta hacia abajo, así como referencias a un transporte de *'mezzo tono piu basso'* encontradas en arias del autor con flautino *obbligatto*.

El mismo Thalheimer es objeto de una entrevista realizada por Martin Heidecker y que se publica en este número.

Las páginas amarillas centrales se titulan 'Algunas observaciones sobre las diferentes ediciones de las Sonatas para flauta dulce de Händel' (no aparece el autor del artículo).

Zeitschrift SAJM, mayo y julio de 2000. 36 pp.

El número de mayo de la revista suiza contiene una extensa reseña del 2º Simposio Internacional sobre flauta dulce celebrado en Stuttgart en marzo de este año.

En el número de julio aparece un extenso artículo de Anthony Rowland-Jones, con numerosas ilustraciones, sobre la simbología de la flauta dulce en relación con el amor, la pareja y el matrimonio.

DISCOS

ALESSANDRO SCARLATTI. CONCERTI DA CAMARA. MUSICA PACIFICA: Judith Lisenberg, flauta dulce. DorianDOR-93192, 1997

Lo mejor de este disco es el comienzo. La interpretación de la sonata 9 en La m. es de referencia. Todo es acertado: el uso del positivo, el tratamiento de la orquesta jugando de tú a tú con la flauta y comiéndosela a veces, sacando melodías nunca antes oídas por estas orejas, la generosa interpretación de Judith con una ornamentación descarada y sugerente (hay que apuntarlas) y una articulación llena de matices y puntos de apoyo, la interpretación del cuarto movimiento jugando con una voz muy expresiva y rubato (la flauta) y la otra impasible y medida, contrastando entre sí.

El resto del disco sigue la línea anterior aunque con menos perfección, molestan varias notas desafinadas en flauta y violines, sobre todo en la flauta. Las sonatas son tocadas un poco más por encima que la primera, aunque da la impresión que Scarlatti también las compuso con menos atención. Las tocatas incluidas como último movimiento de dos sonatas merecen mención aparte por su brillante interpretación y su estilo hiriente, ágil y novedoso. No es normal escuchar música italiana para clave de esta época y de este calibre.

En definitiva, un disco muy entretenido con una música de concerto grosso de muy alta calidad y con una interpretación adecuada, no exenta de errores, aunque con más aciertos.—JOAQUÍN HERNÁNDEZ.

TARQUINIO MERULA. CANZONI E SONATE. COLLEGIUM PRO MUSICA: Stefano Bagliano, flauta dulce; M. Lagomarsino, violín; P. Tognon, fagot; M. Less, viola; F. Marincola, tiorba; M. Martinoli, clave. Dynamic CDS 191, 1998.

Para los que gusten de comprar este disco, o lo hayan comprado ya, les felicito, pues tendrán una aceptable recopilación de canzoni de Tarquinio Merula. El problema es que quieran disfrutar con la escucha íntegra del compacto, ya que les resultará aburrido debido a la escasa variedad que ofrece el disco en

repertorio e instrumentación. El aburrimiento se acentúa cuando descubrimos en el autor a un compositor con pocos recursos, que basa su técnica compositiva de Sonatas a dúo en continuas imitaciones invariables, y en las Sonatas a solo retuerce y prolonga los temas en progresiones, hasta perder al oyente en algo a lo que alguien llamaría frase musical. Como todo no puede ser malo, en las piezas para teclado Merula demuestra una mejor dosificación del contrapunto, debido quizás a un mayor control del instrumento. Destacar los «Balleto» por su inspiración melódica y el agradable carácter rítmico que dominan las piezas. La «Ciaccona» no es de las más inspiradas de la época al ser demasiado imitativa y estar casi toda sobre un obstinato del bajo, pero es bastante virtuosa resultando entretenida.

En cuanto a los intérpretes, resaltar la labor del violinista (Marino Lagomarsino) con una ornamentación muy bien dosificada realmente bella. De su sonido podríamos decir lo mismo pero en masculino. El flautista intenta por todos los medios demostrar que lo que toca no es nuestra amada flauta, con pianos súbitos, acentos sobresoplados y cambios tímbricos forzados. El resultado es que desafina, sobre todo con la soprano. El sonido de su flauta tenor no termina de convencer por no tener cuerpo y ser inestable. De Paolo Tognon (fagot) sólo podemos decir que no está a la altura del proyecto. El continuo raya a un buen nivel. Sin alardes, pero consistente.

El que quiera seleccionar lo mejor del compositor de Cremona, que escuche este disco y ahorrará un buen tiempo.—JOAQUÍN HERNÁNDEZ.

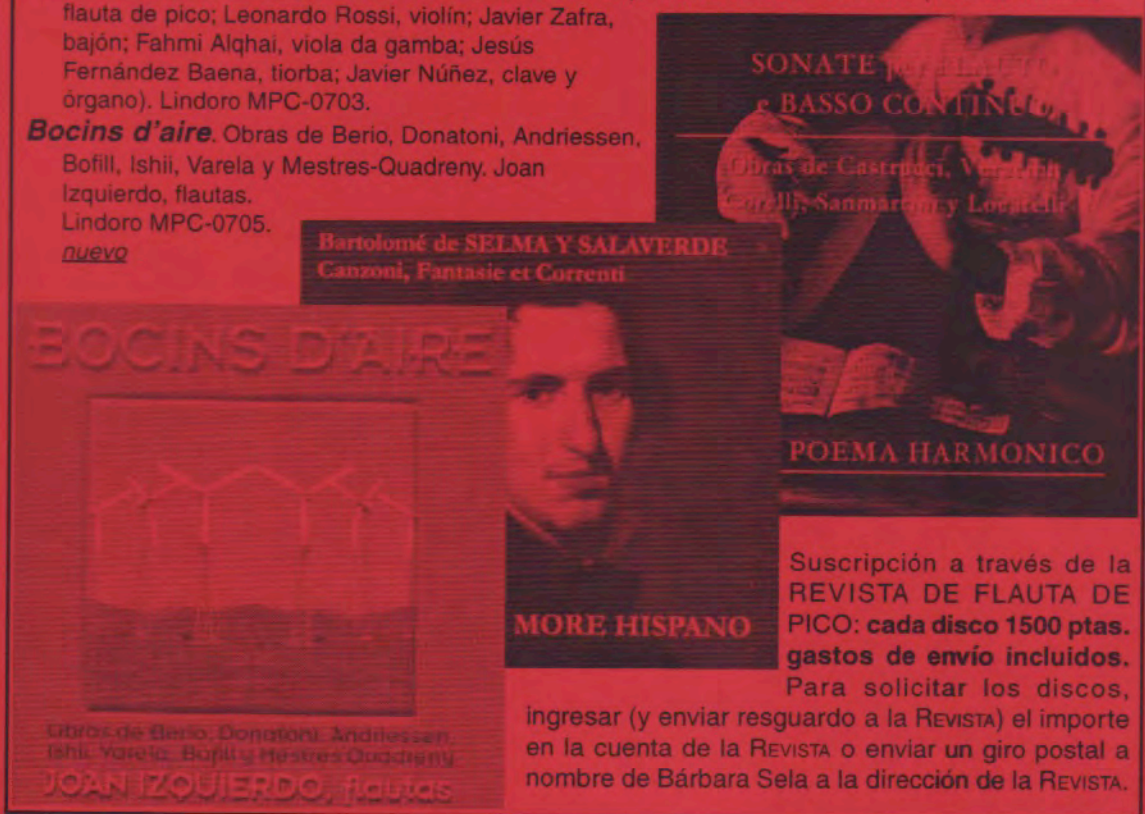
Lindoro

Colección de discos de flauta

Sonate per flauto e basso continuo. Sonatas de Corelli, Veracini, Castruci, Sammartini y Locatelli. POEMA HARMONICO (Guillermo Peñalver, flauta dulce; Ventura Rico, viola da gamba; Juan Carlos Rivera, tiorba y guitarra barroca). Lindoro MPC-0702.

Canzoni, Fantasie et Correnti. Obras de Selma y Salaverde. MORE HISPANO (Vicente Parrilla, flauta de pico; Leonardo Rossi, violín; Javier Zafra, bajón; Fahmi Alqhai, viola da gamba; Jesús Fernández Baena, tiorba; Javier Núñez, clave y órgano). Lindoro MPC-0703.

Bocins d'aire. Obras de Berio, Donatoni, Andriessen, Bofill, Ishii, Varela y Mestres-Quadreny. Joan Izquierdo, flautas. Lindoro MPC-0705. *nuevo*



Suscripción a través de la REVISTA DE FLAUTA DE PICO: **cada disco 1500 ptas. gastos de envío incluidos.** Para solicitar los discos, ingresar (y enviar resguardo a la REVISTA) el importe en la cuenta de la REVISTA o enviar un giro postal a nombre de Bárbara Sela a la dirección de la REVISTA.

Noticia biográfica de los autores de este número

Jordi Ballester Gibert es doctor en musicología, profesor de piano y licenciado en historia del arte. Desde 1991 es director del Conservatorio Profesional de Terrassa y de la Escuela Municipal de Música de la misma ciudad, donde ejerce como profesor de piano, estética e historia de la música desde 1985. Su actividad docente se extiende a la Universidad Autónoma de Barcelona, donde es responsable de las materias de organología y de tecnología musical en el marco de la licenciatura de Historia y Ciencias de la Música.

En el terreno de la investigación sus trabajos abarcan distintos aspectos relacionados con la musicología histórica, entre los que destacan especialmente los dedicados a la iconografía musical y a la organología medieval. En 1995 obtuvo el Premio de Investigación Musical «Emili Pujol» de la Fundació Pública «Institut d'Estudis Ilerdencs» de la Diputación de Lleida.

Su último libro publicado está dedicado a la *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear I: Dels inicis al Renaixement* (Barcelona: Edicions 62, 2000), del que son coautores Joaquim Garrigosa y Romà Escalas.

María Martínez Ayerza. Nace en Cuenca en 1982 y realiza sus estudios de Grado Elemental y Medio de flauta de pico en el Conservatorio de dicha ciudad. En 1998 comienza el Grado Superior en el Conservatorio de Sevilla.

Ha asistido regularmente a clases con Fernando Paz, profesor de flauta del Conservatorio de El Escorial, así como a numerosos cursos en los que ha recibido enseñanzas de maestros como Giovanni Antonini, Marijke Miessen, Joan Izquierdo y Josep María Saperas. Así mismo ha complementado su formación en cursos de Grafía Musical Contemporánea bajo la dirección de Jesús Villa-Rojo.

Ha colaborado con diversas formaciones como DUVIENSELA, el CUARTETO DE FLAUTAS DE PICO DEL CONSERVATORIO DE CUENCA, con el que participó en el programa del MEC "Música en la Escuela" o el CUARTETO DE FLAUTAS 'DOULCE MEMOIRE', finalista en el I Concurso Andaluz para Jóvenes Intérpretes, desarrollando con todas ellas una amplia actividad concertística.

José del Rincón nació en Soria en 1963. Posee los títulos de licenciado en filosofía y letras y profesor superior de solfeo. Ha sido profesor de música en los institutos de bachillerato "Litoral" de Málaga y "Martínez Montañés" de Sevilla (en el que organizó dos ciclos de conciertos). Desde 1993 es profesor en el I.E.S "Castilla" de Soria, donde intenta realizar una intensa labor a favor de la flauta dulce y de otros instrumentos Orff, sin descuidar otros aspectos de la enseñanza musical. Es crítico musical de *Heraldo Soria 7 Días* y redactó las notas al programa de las ediciones de 1994 y 1995 del Otoño Musical Soriano. En septiembre de 2000 coordinó, por encargo de la Fundación Duques de Soria, las "Confesiones en el Otoño Musical", entrevistas públicas con Luis de Pablo, García Abril y Fernández Álvez que se inscribieron en el marco del festival citado. Ha publicado pequeñas colaboraciones en *Ritmo*, *Eufonía* y *Revista de flauta de pico*.

Aficionado a la flauta dulce, ha realizado cursillos con Aldo Abreu y Vicente Balseiro. Grupos de alumnos suyos de secundaria –tocando dúos y tríos de Loeillet y Mattheson- han ganado premios en el concurso de ámbito provincial "Música saludable" y han tocado en las dos salas de conciertos de Soria.

REVISTA DE FLAUTA DE PICO
MATERIAL ESPECIAL POR ENCARGO

Partituras

- FRANCESCO BARSANTI, *Concerto en Sol M.* Op. 3 nº 4 para cuarteto de flautas de pico, clave obligado y b.c. Transcripción de Joaquín Hernández Rodríguez. Partitura (13 pp.) y material. Precio: 300 ptas.
- ALONSO SALAS, *Hoquetus bien temperado* y *Secuentia* para cuarteto de flautas. Partitura (5 pp.). Precio: 100 ptas.
- ANTONIO VIVALDI, 'Allegro' del *Concerto en Re m.* Op. 3 nº 11 de "L'Estro Armonico" para flauta de pico alto y clave obligado. Transcripción de Joaquín Hernández Rodríguez. Partitura (5 pp.) y partes de flauta y b.c. Precio: 150 ptas.
- MARIANO MARTÍN, *Preludio y Canzona "La Alitxu"*, para flauta de pico y violonchelo. Partitura (2 pp.) Precio: 50 ptas.
- ANÓN., *Estampie 'Tre fontane'* para flauta sola. Transcripción de Ernesto Schmied Scoop. Partitura (3 pp.). Precio: 50 ptas.
- ALONSO SALAS, *9 Estudios para flauta de pico alto* (11 pp.). Precio: 200 ptas.
- SELMA Y SALAVERDE, *Canzona 51*, (4 pp.). Precio: 75 ptas.
- ÍÑIGO CASALÍ, *Marcha de los Insectos* para tres flautas (SAT). Partitura (5 pp.). Precio: 100 ptas.
- JOHANN SEBASTIAN BACH, *Partita BWV 1013* para flauta dulce y b.c. (Allemade y Courante). Elaboración del *basso*, Joaquín Hernández Rodríguez. Partitura (6 pp.). Precio: 100 ptas.

Textos

- BÁRBARA SELA ANDRÉS y GUILLERMO PEÑALVER SARAZIN, *Fabricantes de flautas de pico*. Artículo introductorio y lista de más de 280 fabricantes del siglo XX. Contiene las direcciones y resumen de los respectivos catálogos. Encuadernado con gusanillo, cartón y acetato. Precio: 600 ptas.

Números atrasados (1 a 15)

Sevilla (sin envío postal)	= 400 ptas.
España	= 500 ptas.
Europa	= 600 ptas.
Resto del mundo (por superficie)	= 700 ptas.
Resto del mundo (por avión)	= 1000 ptas.

Para solicitar este material, ingresar (y enviar resguardo a la revista) el importe en la cuenta de la revista o enviar un giro postal a la dirección de la misma.

REVISTA DE FLAUTA DE PICO

(la revista española de flauta dulce)

nº 17, I/2001

pág. SUMARIO

2 Editorial

3 Entrevista con: ADRIAN BROWN

ARTÍCULOS:

7 ANTHONY ROWLAND-JONES, *Tiziano y la flauta dulce*

17 ISABEL MONTEIRO, *La flauta dulce en Portugal*

22 NOTICIAS:
Partituras / Libros / Cursos / Exhibiciones / Conciertos

24 RESEÑAS Y CRÍTICAS:
Discos / Partituras

REVISTA DE FLAUTA DE PICO
nº 17, I/2001

Dirección y redacción:
Bárbara Sela Andrés y Guillermo Peñalver Sarazin

Colaboran también en este número:
Eloi Fuguet Surroca, Juan Ramón Lara García, Paul Richardson, Arnau Rodon Sadurni y Francisco Rosado

Diseño de portada: José Ángel Sánchez, Osuna, 1995

La dirección de la revista no se hace responsable de las opiniones vertidas por los firmantes

Pedidos y suscripciones a nombre de:
Bárbara Sela Andrés, Apdo. de Correos 10029, E-41002 Sevilla, España.
Fax: 34-95-4562116.
E-mail: barsean@arrakis.es y gps12893@averroes.cica.es
http://www.arrakis.es/~barsean

PRECIOS

Sevilla (sin envío postal)
1 número= 2,4 €
3 números= 7,2 €

España
1 número= 3 €
3 números= 9 €

Europa
1 número= 3,6 €
3 números= 10,8 €

Resto del mundo
1 número= 4,2 € (por superficie)
1 número= 6 € (por avión)
3 números= 12,6 € (por superficie)
3 números= 18 € (por avión)

Ingresar (y enviar resguardo a la revista) a nombre de Bárbara Sela Andrés en la cc. nº 3000037241 de la Caja de Madrid (código de cuenta: 2038.9843.54.3000037241) o enviar un giro postal al mismo nombre y a la dirección antes citada.

Depósito legal: SE-707-96
ISSN: 1136-4475

Editorial

De nuevo tenemos que pediros disculpas por la falta de regularidad en la publicación de la revista, y agradeceros que, a pesar de ello, mantengáis la confianza en el proyecto. Seguimos recibiendo solicitudes de nuevas suscripciones, colaboraciones en forma de artículos o entrevistas, así como reiteradas ofertas de ayuda; gestos que impiden que, a pesar de lo difícil que está resultando en estos últimos años continuar con la revista, nos demos por vencidos.

En vuestras manos tenéis *el* número de este año, que continúa con la misma fórmula, en cuanto a contenido, que los anteriores. Nos gustaría destacar el artículo sobre la flauta de pico en Portugal, para animar a los lectores -especialmente extranjeros- a que nos envíen artículos sobre la situación del instrumento en sus respectivos países (tanto desde el punto de vista histórico, como en el artículo de este número, como de descripción de la situación durante los últimos años, tal como hizo Gonzalo Ariel Juan en el caso de Argentina).

Somos conscientes de el mayor problema que suscita la falta de regularidad en la revista es la pérdida de vigencia de la sección de noticias, especialmente en lo referente a cursos y conciertos. Sin embargo, os recordamos que estas secciones se actualizan siempre que tenemos nuevos datos en la página web de la revista (http://www.arrakis.es/~barsean) y por lo tanto si la consultáis periódicamente os mantendréis informados de cursos, conciertos, conferencias, etc. que puedan ser de vuestro interés. Sirva esto para animaros también a que remitáis información de todos los conciertos u otras actividades en las que participéis o de las que tengáis noticia.

Revista de flauta de pico

Añadidos al *Directorio de flautistas españoles*

Díaz Pazos, Andrés; c/ República de El Salvador, 17, 4ºA. 15701 Santiago de Compostela; 981-590924; qiandres@usc.es

Echenique, Íñigo; c/ Romero, 2. Tres Cantos. 28760 Madrid; 91-8031494; echeniq@arrakis.es

Montes, Ignacio; 6 Herbert Avenue. Merrion Road. Dublin 4. IRLANDA; dirdub@cervantes.es

Ramos Bernal, Juan Pablo; Avda. de Navarra, 27. 03680 Aspe. Alicante; 96-5492903

Urioz, Jordi; c/ Baix, 29. Falset. 43730 Tarragona; 977-830177; 977-830863; urioz@eresmas.net; http://pagina.de/urioz

Zaragoza García, Ignacio; c/ Antonio López, 58, 4ºC. 28019 Madrid; E. (Cons. Madrid)

Entrevista con...
ADRIAN BROWN

Paul Richardson

Conocí a Adrian Brown en el Festival y Exhibición de Instrumentos Antiguos de Brujas en el año 1987. Después de tocar casi todas las flautas de la exhibición sentí que las de Adrian eran de las mejores. A lo largo de los años algunas de sus flautas han pasado por mi taller para una reparación y creo que han mejorado aun más desde el año 1987. Muchos lo consideramos uno de los mejores constructores en Europa. Además ha escrito un manual de conservación y pequeños ajustes para la flauta de pico donde da mucha y valiosa información para los flautistas.

Paul Richardson.- Tengo entendido que comenzaste a trabajar después de matricularte en el London College of Furniture siendo aún muy joven.

Adrian Brown.- Sí, tenía 19 años cuando me matriculé en el LCF, y creo que fue una ventaja empezar relativamente joven puesto que pude vivir con muy poco dinero y no tenía que preocuparme de cosas como pagar la hipoteca.

P.R.- Sé que has tenido la oportunidad de ver y tocar bastantes flautas originales. ¿Cuáles te han impactado más y porqué?

A.B.- Creo que una es la Denner alto en Copenhagen, que ha pagado por su fama, aunque ahora afortunadamente se restringe mucho el acceso a ella; también he tocado unas Bressan que son muy buenas y unas de constructores 'menores' que eran absolutamente soberbias.

P.R.- ¿Tenían estos constructores "menores" nombre? ¿Qué flauta fue absolutamente soberbia?

A.B.- Probablemente un 95% de todas las flautas barrocas que hacen hoy en día están basadas en instrumentos de Denner, Stanesby, Bressan y Rottenburgh; la reputación de estos constructores está justificada porque muchos de sus instrumentos funcionaron y todavía funcionan muy bien, pero también hay otros ejemplos de muy buenos instrumentos hechos por Heitz, Oberländer, Gahn, Eichentopf, etc.

P.R.- ¿Crees que algún constructor contemporáneo ha sido capaz de alcanzar el nivel logrado por Bressan o Denner?

A.B.- Es difícil enjuiciar esto, los instrumentos, hoy en día, tienen que ser mucho más uniformemente equilibrados y tienen que responder a una manera diferente de tocar por las exigencias de los flautistas de hoy. Estos quieren tocar casi todo con los mismos instrumentos y esto significa que tenemos que construirlos de una manera más "todo terreno" para hacer frente a sus demandas. He aquí un ejemplo, sé de unas sopranos barrocas originales maravillosas cuyo encanto es su sonido, fantástico, pero la afinación requiere unas digitaciones complicadas y tocándolas en otra tonalidad que no sea Do mayor son casi imposi-

Adrian Brown

bles. El dilema es como construir flautas con sonido encantador pero que tengan la afinación perfectamente igualada de manera que un flautista puede tocar la parte superior de un trío sonata de órgano de Bach.

P.R.- ¿Así que la construcción de hoy en día es diferente comparada con la de épocas antiguas?

A.B.- En el acierto y éxito de la construcción siempre se trata con estos compromisos al igual que en la interpretación con flautas antiguas para los flautistas de nuestra época. Además, hay que tener en cuenta que el hecho de tocar estos instrumentos originales casi siempre sucede en el entorno de un museo, y hay que tomar en consideración este factor, pues la mayoría de los museos tienen una acústica fantástica que puede ser engañosa. Por el contrario, la única flauta original que tuve en mi taller (una Bressan) era una auténtica birria.

P.R.- ¿Tocas en un *consort* de flautas, verdad?

A.B.- En realidad, no soy un auténtico flautista aunque suelo tocar en un *consort* con la familia sobre todo en Navidad. Prefiero tocar el *cantus firmus*.

P.R.- ¿Cuáles son algunos de los aspectos más importantes en la construcción de un *consort* de flautas de pico?

A.B.- Creo que el aspecto mas importante es el enfoque del conjunto, siempre considerando que la afinación y el *voicing* deben ser tratados en relación con los otros instrumentos del conjunto. Es fácil de decir pero en la práctica muy difícil de hacer.

P.R.- El nivel técnico de los intérpretes ha aumentado a lo largo de la última década. ¿Opinas que el nivel musical ha podido incrementarse al mismo ritmo?

A.B.- Es una pregunta difícil... Pasando de cierto nivel musical todo ello se pone a un nivel subjetivo. Pero yo diría que el nivel de los constructores de flauta ha aumentado tanto o más que el de los intérpretes. Cuando terminé la carrera, en el año 1982, el nivel en general era bastante bajo, y algunas de las flautas que se vendían en aquella época no llegarían más lejos que al cubo de la basura hoy en día. Lo cual significa que era mucho más fácil empezar en aquellos años que ahora, porque el 'nivel de arranque' era mucho más bajo.

P.R.- Me parece que veo una reducción progresiva de la producción de tus instrumentos barrocos y más énfasis en los *consort* renacentistas. ¿Ya no te ofrecen un reto las flautas barrocas?

A.B.- Claro que sí, pero no hay nada como crear un *consort* con todos sus problemas adicionales, añade otra dimensión a la tarea de *voicing* y afinación. Lo encuentro fascinante, sin embargo las flautas barrocas son las responsables de mi pan de cada día.

P.R.- ¿ Qué opinas sobre un *consort* renacentista afinado en 440 Hz. en contraposición a uno en 466 Hz.?

A.B.- Opino que la época de los *consort* en 440 Hz. ha terminado, o por lo menos debería haber terminado. Las grandes fábricas los hacen muy económicos para la educación primaria y en este entorno es donde únicamente deben estar para ser acompañados de un piano.

P.R.- Cuéntanos los problemas con un *consort* en 440 Hz.

A.B.- La tenor es el principal problema, porque es demasiado pequeña para tener una llave en el agujero VIII, y sin embargo demasiado grande para no tenerla. El resultado es el desequilibro entre las dos notas más graves (do´ y re´) y/o una distancia de separación de dedos inhumana. Por otro lado, este problema de distancias entre dedos está presente en todas las bajos; los agujeros son demasiado grandes, y por lo tanto imposibles de tapar, así que se necesitan llaves suplementarias. Así mismo el sonido es patético en 440 Hz. cuando se compara con el mismo diseño en 466 Hz.

P.R.- ¿Qué me dices sobre la dificultad de tocar con otros instrumentos como las cuerdas?

A.B.- Los intérpretes se quejan de que la culpa de no entrar el diapasón a 466 Hz. la tienen los gambistas que están retrasando esta evolución en cuanto al apartado de afinación. Son tan felices usando sus diseños del siglo XVII y XVIII para la interpretación de la música renacentista que no están preparados para investigar ni invertir en cuerdas nuevas para dar con la solución de esta afinación. El hecho está claro, estos instrumentos fueron construidos en estas afinaciones por una razón, y si no la respetamos estamos, creo yo, cometiendo una injusticia.

P.R.- ¿Así que crees que los instrumentistas de cuerdas al igual que los otros instrumentistas tenían sus instrumentos afinados cerca de la=466 Hz.?

A.B.- Este es un tema espinoso. Creo que es suficiente con decir que si los instrumentos de cuerda no fueron construidos para afinar cerca de este diapasón, y tocaron en conjuntos con flautas, entonces debían estar dispuestos a la transposición en un grado muy elevado. Aunque en la práctica mira las posibilidades que tienen los instrumentos de cuerda comparado con las flautas de pico... Vale, admito que hay cierto período de experimentación que hay que hacerse con las dimensiones de las cuerdas pero de todas formas lo esperaría de un instrumentista de cuerda suficientemente competente.

P.R.- La mayoría de los flautistas son un poco indecisos en cuanto a los instrumentos en 466 Hz., ¿verdad?

A.B.- Sí, es verdad que la mayoría de los flautistas *amateurs* tienen miedo de instrumentos con las afinaciones antiguas, pero creo que es una parte de nuestra tarea educar y no seguir una lógica moderna ciegamente. Si sólo existieran flautas en la=466 Hz. ¡no tendríamos este problema!

P.R.- Estas haciendo un *consort* renacentista con algunos instrumentos afinados en la=520 Hz. Es una tercera menor por encima de la=440 Hz., parece muy alto. ¿Puedes hablar sobre esto?

A.B.- Esto va a ser un poco complicado de explicar. Todo depende si llamas a una *basset* en afinación moderna sol#, *basset* en sol (la=466 Hz.) o *basset* en fa (la=520 Hz.). Puesto que las flautas fueron hechas en quintas, si empiezas desde la gran bajo en Fa, sigues a una bajo en Do, *basset* en sol, tenor en re y alto en la. Ahora las tres flautas graves están en la=466 Hz. Pues bien, como no puedes considerar tenor a un instrumento en re o alto a un instrumento en la, los tres tamaños más altos están un tono más alto que las tres flautas más graves.

P.R.- ¿Ahora estás hablando de la *basset*, la tenor y la alto, verdad?

A.B.- Exacto, pero esto también necesita más desarrollo, en cierto sentido aunque llamamos a una flauta en sol *basset* para claridad, este mismo instrumento será una bajo, cuando con él estamos tocando la parte baja de una partitura con otros tamaños tocando partes superiores (tenores, altos). Bueno, para regresar al problema del diapasón, si empiezas con un ciclo de quintas desde la *basset* en fa, tenores en do y altos en sol (vamos a denominarlo el *consort* básico) y estos instrumentos están en la=466 Hz., bajando llegas a una bajo en Si bemol y una gran bajo en Mi bemol. Este último instrumento sería demasiado grande tanto por la distancia como por el diámetro de los agujeros. Probablemente esta es la razón por la que Praetorius nombra su gran bajo en Fa, una cuarta más baja que su bajo en Si bemol. Por eso en los museos hay tantos instrumentos tan parecidos sin embargo separados por un tono entero. Todo depende si se empieza con la gran bajo y subes, o, por el contrario si empiezas con la alto y bajas. Con mi reconstrucción del *consort* 'Virdung' no tenía otra elección porque el tamaño y diámetro de los agujeros no permitía una bajo más grave y el diapasón la=520 Hz. era el más cómodo.

P.R.- Ahora estás hablando del *consort* 'Virdung' con taladros cilíndricos ¿verdad?

A.B.- Sí, este *consort* sólo tiene tres tamaños, alto, tenor y *basset*, para un *consort* típico de cuatro instrumentos (fa, do, do, sol).

P.R.- ¿Es verdad que estas flautas tienen campanas tipo 'Ganassi' que son intercambiables?

A.B.- Si, todo empezó cuando estaba intentando reconstruir flautas basadas en las ilustraciones de Virdung y Agricola. Yo pensaba que estas campanas podrían tener otra función más que sólo la decorativa, así que probé las tres posibilidades: cónica (donde el diámetro se reduce agudamente en la campana), paralela, y cónica invertida. Después de leer y releer el libro de Ganassi, sentí que las flautas que describía no eran tan diferentes de las de Virdung y quería ver cuánta diferencia había para conseguir que funcionaran con la misma digitación de Ganassi. Y de hecho sólo tuve que alargarlas un poco para conseguir que salieran las notas agudas aunque los interiores no son completamente cilíndricos. Estos *consorts* están todavía en una fase de desarrollo y después de hacer sólo cuatro *consorts*, incorporando cada vez nuevas ideas, puedo decir que cada uno de ellos ha salido muy diferente.

P.R.- Regresando a los *consorts* de interiores cónicos en la=466 Hz. el tamaño de la Gran Bajo sería imposible si el diapasón fuera más grave. También hay problema con las llaves en bajos tan grandes.

A.B.- Si, sólo hay una llave en mi Gran Bajo, y si fuera más grande, necesitaría llaves para los agujeros III y IV. La famosa Gran Bajo de Amberes, es realmente una bajo en Fa alargada, tiene tres llaves extras para bajar a Do grave (8 pies de largo). Intenté hacer este instrumento pero tuve un

fracaso rotundo, y nunca he visto una copia que funcionara bien. El original es muy ingenioso, el taladro interior tiene una especie de "cueva" cerca del final y varias piezas de madera pegadas en la campana, así que supongo que debería de haber sido algo experimental.

P.R.- El *consort* renacentista básico de tres tamaños diferentes de instrumentos es una basset en fa, dos tenores en do y una alto en sol, sin embargo tu ofreces 10 tamaños de instrumentos. (Gran Bajo en Fa, Bajo en Do, Bajo en Si Bemol, *basset* en fa, tenores en do y re, altos en sol y fa y una soprano.) Evidentemente estás ofreciendo un *consort* tipo 'Praetorius' del siglo XVII, ¿verdad?

A.B.- Sí, creo que el cambio a intervalos octava–cuarta pudo haber ocurrido a finales del siglo XVI o a principio del XVII, cuando la música empezaba a exigir un alcance más amplio que con un *consort* de tres tamaños de instrumentos. Ahora bien el dilema era: añadir una quinta a la parte superior, (leyendo como un instrumentos en re, con tres sostenido en relación a la bajo), o cambiar a una combinación de octava–cuarta, la cual te da casi el mismo registro, pero muchas ventajas prácticas.

P.R.- ¿Cómo supones que evolucionó?

A.B.- Supongo que probaron las dos posibilidades pero sólo quedan *consorts* originales del siglo XVII construidos con la opción de octava/cuarta. En cuanto a la posibilidad de tocar en *consort* con cuatro quintas consecutivas, que yo sepa ninguno de los músicos modernos lo ha intentado. He hecho este experimento durante un curso con Peter van Heyghen en Essen este año y hemos probado ambas hipótesis. Fue muy interesante comparar el sonido de la voz superior con una digitación 'abierta' con un instrumento leyendo en do y el sonido más cerrado de un instrumento leyendo en re con digitaciones cruzadas. Sin embargo, para casi toda la música del siglo XVI, incluso con 5 o 6 voces, es posible utilizar la combinación de tres tamaños de instrumentos, y de hecho este tipo de *consort* debería ser probado primero. Teniendo esto en cuenta, podría elegir lógicamente: Fa, do, sol, re, la ó Fa, Si bemol, fa, do, sol (como Praetorius), doblando o incluso triplicando los instrumentos de en medio. Aunque la mayoría de los cuartetos optan por lo más práctico. Y para un *consort* pequeño, la elección obvia es fa (*basset*), do, do, do, fa, sol, sol y do (soprano). Con esta combinación, puedes realmente tocar casi cualquier obra, aunque no debería desde luego usar las altos fa y sol juntas (por eso hay dos altos en sol). El problema llega cuando quieres usar los instrumentos graves, entonces tienes que decidir y la elección puede ser muy difícil (y muy cara).

P.R.- Personalmente ¿que tipo de combinación prefieres en un *consort* renacentista?

A.B.- Tengo una predilección para los instrumentos en Fa, do, sol, re′, la′, y la flauta *basset* en sol y la tenor/alto en re′, son tamaños fantásticos, pero sé que esta combinación sólo va a ser usada por los intérpretes más puristas. La combinación más pedida es todavía: Fa, do, fa, sol, do′, do′, fa′, sol, y do′′ y ésta probablemente representa el mejor compromiso.

P.R.- ¿Consideras las flautas que ofreces tipo 'Rafi' instrumentos medievales, a pesar de estar construidos ya en el Renacimiento?

A.B.- Es sólo una idea mía pero creo que estos instrumentos en Bologna y en Eisenach reflejan el pasado de su época más que el futuro y posiblemente ofrecen unas pistas muy interesantes sobre las viejas tradiciones de construcción.

P.R.- ¿Que diferencia hay en estas flautas tipo 'Rafi' y una renacentista típica?

A.B.- El taladro es mucho más cilíndrico con el estrechamiento muy cerca del final del instrumento. La ventana es muy cuadrada, con más distancia desde el *blockline* hasta el bisel y además la anchura del canal es más pequeña, lo cual aumenta la estabilidad del sonido y permite una dinámica más expresiva.

P.R.- Te mudaste hace un año desde el sur de Francia a Amsterdam. ¿Que tal es la vida musical y en general en Holanda?

A.B.- Es difícil decir porque no estoy muy metido en la movida de música antigua pero creo que probablemente no es peor que en otra parte. El Festival en Utrecht es muy popular y hay muchos conciertos de música antigua a lo largo del año aquí en Amsterdam. Donde realmente esta ciudad es diferente en cuanto a la flauta de pico es el número de alumnos estudiando música contemporánea para flauta y este hecho está reflejado en los conciertos y los programas.

Entrevista y transcripción, Paul Richardson, marzo de 2000

TIZIANO Y LA FLAUTA DULCE

Anthony Rowland-Jones
Traducción, Bárbara Sela Andrés

En siete cuadros de Tiziano encontramos flautas dulces. Este número sería mayor si tuviésemos en cuenta las atribuciones dudosas, las diferentes versiones de un mismo tema del propio Tiziano, las copias –realizadas por él mismo o por otros–, los bocetos y dibujos preparatorios, y los grabados basados en sus obras. En estos siete cuadros, Tiziano usa el simbolismo de la flauta dulce en una amplia variedad de aspectos, sin embargo la gama completa de significados que pueden ser transmitidos a través de la representación de una o más flautas dulces, que es posiblemente mayor que la de ningún otro instrumento musical, probablemente no ha sido nunca abarcada por un único artista. Por otra parte, el uso que Tiziano hace del simbolismo de la flauta se vuelve más complejo y profundo a medida que avanza su carrera.

Ilustración 1. *Retablo de la Asunción*, Iglesia de Frari, Venecia (1516-18): detalle de los ángeles músicos

Desde el siglo XIV al XVIII, se pueden encontrar flautas dulces, junto con abundancia de otros instrumentos, tocadas o en las manos de ángeles. Esto ocurre especialmente en los casos de cuadros de la Natividad y de la Virgen y el Niño, y de la Coronación y la Asunción de la Virgen. Aunque podemos encontrar ángeles cantando o tocando algún tipo de instrumento en cualquier parte del cuadro, los instrumentos suaves, incluyendo las flautas dulces, son a menudo separados de las trompetas y otros instrumentos fuertes. Los instrumentos suaves, que se pueden encontrar en el lado izquierdo de la Virgen (tradicionalmente el lado 'femenino'), representan su humildad y ternura, mientras que los instrumentos fuertes a su derecha proclaman su gloria. En cuadros de la Asunción de la Virgen, los ángeles la elevan al cielo; como ser humano, a diferencia de Cristo en los cuadros de la Asunción, su ascensión requiere la ayuda de una hueste de ángeles. La Virgen en túnica roja pintada por Tiziano en el retablo de la Iglesia de Frari en Venecia, fechada entre 1516 y 1518, es una bella y joven mujer que se mantiene en pie firmemente sobre una sustanciosa nube que ha formado un pedestal para sus pies, y en este caso necesita sólo tres ángeles, maravillosamente etéreos, para elevar la nube, lo que además proporciona espacio para casi treinta ángeles más. Algunos de ellos tocan un extraño surtido de instrumentos musicales, y otros cantan. Uno sostiene en su mano derecha una pequeña flauta vertical, que parece una flauta dulce, mientras mira hacia arriba a la Virgen; su vecino mira hacia abajo, concentrado en hacer sonar su cromorno (ilustración 1).

Es bastante común encontrar flautillas en manos de pastores, que tradicionalmente siempre han construido y tocado flautas para pasar el tiempo, así como para hacer notar su presencia y mantener al rebaño calmado y recogido. En iconografía bizantina y medieval, los pastores en escenas de Navidad son representados a menudo

con flautillas verticales o gaitas. En el Renacimiento, cuando las flautas dulces eran el tipo de flautas verticales más conocido por los artistas, la flautilla del pastor a menudo se puede identificar con una flauta dulce. En *Hampton Court Palace*, cerca de Londres, está el *Joven con una flauta* (ilustración 2). El Superintendente de la colección que hay allí y otros estudiosos atribuyen ya confiadamente este cuadro a Tiziano. Su mediano tamaño y los rasgos andróginos del tema son del estilo de Giorgione; con él Tiziano trabajó primero como maestro y discípulo, y después, cuando Tiziano desarrolló su fuerte estilo, como iguales, amigos, y a veces colaboradores en el mismo cuadro, hasta la muerte de Giorgione con treinta y pocos años en la plaga de Venecia de 1510. En casi todos los cuadros en los que ésta aparece, Tiziano asocia la flauta dulce con entorno pastoril, siendo la ilustración 1 la excepción más importante. Su uso de una flautilla o una flauta dulce como atributo de un pastor, sin embargo, está a menudo revestida con un simbolismo más complejo, aunque no en este cuadro. El cuadro estaba muy dañado y rozado, y tuvo que ser sustancialmente restaurado cuando se compró. El pico excesivamente curvado del instrumento y su rugosa madera parecen sugerir que el joven, casi con seguridad un pastor pero algo idealizado, pudo haber sujetado una vara de pastor. El restaurador, habituado a ver cuadros de pastores con flautillas que a menudo eran flautas dulces, pudo, al verse enfrentado con un lienzo muy rozado, asumir que era una flauta dulce lo que originariamente se pretendía representar; o pudo haber utilizado algo de 'licencia de restaurador'. Sin duda, el cuadro es muy atractivo así, aunque la identificación de la flautilla como una flauta dulce o una flauta de seis agujeros es difícil ya que su parte inferior está fuera del cuadro y no se pueden ver los agujeros de los dedos.

Ilustración 2. *Joven con una flauta* (c.1512) The Royal Collection (No. 271), en Hampton Court Palace, Surrey (previamente atribuido a Giorgione)

Tras un prolongado debate a lo largo de los siglos, *El concierto campestre* en el Louvre (modelo para el famoso –o infame– cuadro de Manet, *La merienda campestre*) es actualmente aceptado como pintado parte por Giorgione y parte por Tiziano, posiblemente tanto antes como después de la muerte de Giorgione. La vestimenta de ambos hombres, un laudista cortesano y un pastor inmersos en profunda con-

Ilustración 3. *Concierto campestre* (1511) Musée du Louvre, Paris: detalle de la ninfa con la flauta y el pastor con su rebaño al fondo.

versación, asocia el sujeto con un pasaje de la *Arcadia* de Sannazzaro, publicada en Venecia en 1504, que a su vez deriva de Virgilio y otros escritores pastoriles clásicos (Tiziano llamaba a un cuadro basado en un tema literario una *poesia*). La mítica Arcadia, una huida de los cuidados y tribulaciones de la corte y el comercio, se pobló en la eterna primavera con pastores heridos de amor y pastoras no siempre sensibles, junto con ninfas eternamente perseguidas por lascivos sátiros y faunos, y suministró inspiración para los pintores durante tres siglos, incluyendo muchos retratos de moda. Las mujeres semidesnudas en *El concierto campestre* deben ser seres invisibles sobrenaturales, ya que son totalmente ignoradas por los dos hombres –era bastante común pintar deidades en la perfección de la desnudez–. Una de ellas, junto a la fuente, es la ninfa de los arroyos de Arcadia; la otra es la ninfa de los bosques y los pastos, que, como un pastor del mundo real, porta su flautilla como atributo. Un dibujo preparatorio para el cuadro, que se encuentra en la *Malcolm Collection* del *British Museum* y que muestra el esbelto instrumento con más detalle, lo identifica con una flauta dulce. Muy cerca de ella, pero en segundo plano, aparece un pastor con su rebaño. La ilustración 3 es un detalle de *El concierto campestre* que enfatiza esta yuxtaposición.

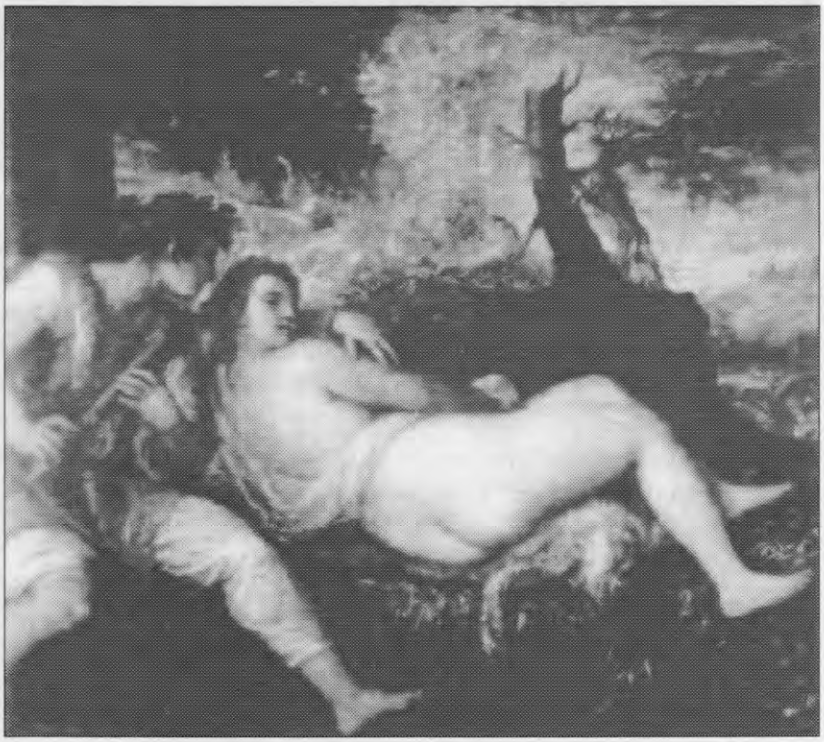


Ilustración 4. *La ninfa con el pastor* (1570) Kunsthistorisches Museum, Viena

Tanto la *Asunción* de Frari como *El concierto campestre*, junto con otros cuadros de Tiziano, proporcionan evidencia indirecta de uno de los aspectos más importantes del simbolismo de la flauta dulce: su asociación con lo sobrenatural. Este conjunto de simbolismos, que incluye la oración y la muerte, está muy bien ejemplificada en el drama jacobino (como describió Pepys cuando presenció un reestreno de *La Virgen Mártir* de Massinger el 27 de febrero de 1667/8 y se sintió hondamente conmovido por el sonido de la flauta dulce «cuando el ángel desciende»), y en las escenas de sacrificio en la música teatral de Purcell. Salvo en los cuadros de *vanitas* o naturalezas muertas, las flautas dulces raramente están asociadas en el arte con la muerte; una espectacular excepción es *El festín de Baltasar* de Rembrandt, que se encuentra en la *National Gallery* de Londres, y en la que un espectral flautista simboliza la pecaminosa indulgencia de la fiesta, la mano sobrenatural escribiendo en la pared, y la inminente muerte del Rey. Tanto en el primer teatro como en la música, las flautas dulces están frecuentemente asociadas con la muerte, como en las notables cantatas funebres de J.S. Bach.

Tanto Purcell como Bach, así como muchos otros compositores, explotaron el simbolismo erótico de la flauta dulce, derivado de su forma fálica, su sonido suave y seductor y su asociación de antaño con *chansons* y madrigales con textos que iban desde el idealismo petrarquiano hasta la más abierta obscenidad. De esta categoría del simbolismo no está escaso el arte, y a ella contribuyó Tiziano, siendo ya anciano, con un

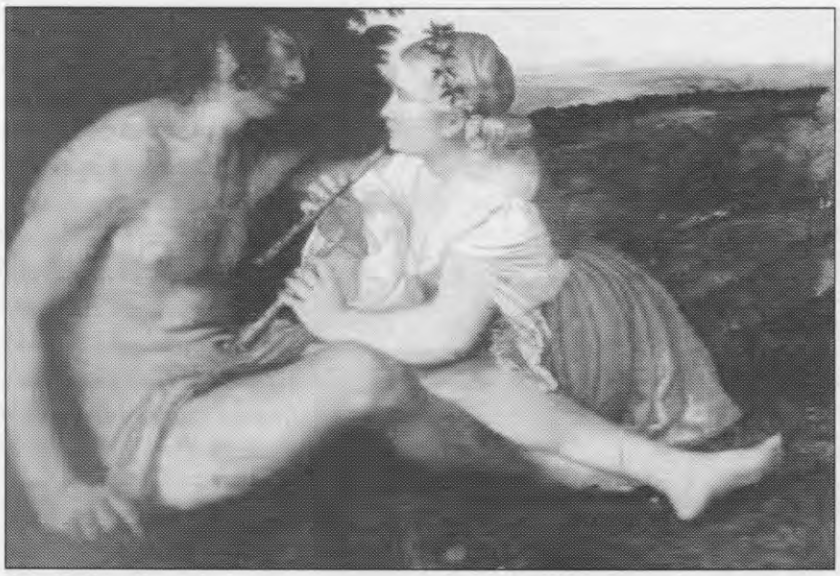


Ilustración 5. *Las tres edades del hombre* (c.1510-16) Colección del Duque de Sutherland, en préstamo en la National Gallery of Scotland, Edinburgo: detalle de los amantes

ejemplo extremo: *La ninfa con el pastor*, ahora en el *Kunsthistorisches Museum* de Viena (ilustración 4). El pastor, como es de esperar, sostiene su flautilla; es difícil saber si es una flauta travesera, que comparte este mismo simbolismo con la dulce, o una flauta dulce. El cuadro perteneció al archiduque Leopoldo de Bruselas, de cuya colección fue cuidador y pintor de corte desde 1651 David Teniers el Joven. Teniers pintó algunos cuadros de la galería del archiduque, y entre ellos encontramos dos versiones de *La ninfa con el pastor* de Tiziano. La copia en miniatura de Teniers que se encuentra en El Prado muestra más claramente el leve ensanchamiento y anillo en el pie del instrumento, y en la versión perteneciente a la *Alte Pinakothek* de Munich tiene una la cabeza en forma de pico; esto, junto con la posición de los dedos como para cubrir siete agujeros (tres con la mano izquierda arriba, cuatro con la derecha abajo), sugieren con fuerza que el instrumento en el cuadro de Tiziano pretendía ser una flauta dulce. La ninfa se repantiga, dándose placer sí misma, dándole la espalda al pastor. Al fondo, en un árido y fiero paisaje, una cabra, símbolo de la lujuria, se encarama a un árbol roto para alcanzar el follaje que queda. La línea formada por la cabeza y las manos del pastor está reforzada por la posición de la flauta, indicando que está pidiendo participar en la gratificación sensual de la ninfa. Su cabeza se vuelve un poco hacia él, en una aparente expresión de desprecio o al menos de falta de interés. En este cuadro la flauta dulce tiene tres funciones: es el atributo del pastor, es el símbolo del deseo carnal, y establece la relación entre las dos figuras. Sin la flauta, el cuadro perdería mucho de su significado.

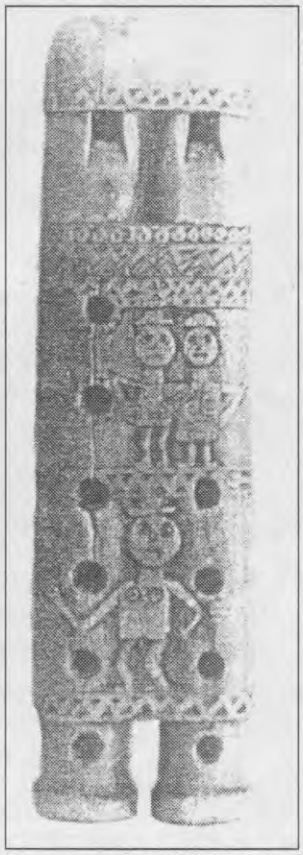


Ilustración 6. Doble flauta de madera (regalo nupcial) de Cusano Mutri, Benevento, Italia, principios del s. xx. Ilustración de *Imago Musicae* VII, 1990, p.8, fotografía de Robert Palmieri, reproducida con permiso del editor de la revista.

En un cuadro mucho más temprano, *Las tres edades del hombre*, de la colección del Duque de Sutherland, actualmente en préstamo en la *National Gallery* de Escocia en Edimburgo, Tiziano usó el mismo artificio con la colocación de la flauta dulce en la mano izquierda de la chica en la escena de los amantes (ilustración 5), quizá incluso de forma más explícita. Es posible que Tiziano concibiese este cuadro ya en 1510, pero fue interrumpido por otros encargos. Vasari en su *Vite*, una importante aunque no siempre precisa relación de las vidas de los artistas renacentistas italianos, cuenta que Tiziano pintó este cuadro a su vuelta a Venecia desde Ferrara, probablemente de su primera visita al Duque Alfonso d'Este en febrero y marzo de 1516. Los rayos X del cuadro de Edim-

burgo muestran algunos cambios sustanciales, y puede que hubiese versiones anteriores del cuadro ahora perdidas. Pudo ser en una de ellas en la que se basó Valentin Lefèbre para su grabado en el siglo XVII. En un artículo en *Apollo Magazine* (junio, 1991, pp. 374-82) sobre 'Titian's *Daphnis and Chloe*, A Search for the subject of a familiar masterpiece' [la búsqueda del tema de una conocida obra maestra], el historiador de arte Paul Joannides sostiene la opinión de que *Las tres edades* era también *poesia* derivada de una novela pastoral de Longus, un escritor griego del siglo II o III. Las palabras de este romance suministran la explicación para varios detalles del cuadro final de Tiziano, incluyendo la razón por la que el hombre está desnudo y la chica vestida. Por otra parte, el grabado de Lefèbre está incompleto como alegoría de *Las tres edades*, ya que no incluye la figura de un anciano contemplando dos (originalmente cuatro) calaveras, que representan la vejez y la muerte, una imagen que no deriva directamente del texto de Longus. Es posible que, habiendo terminado *El concierto campestre* tras la muerte de Giorgione en 1510, Tiziano se dispuso a pintar una *poesia* de su propia cosecha, y la trabajó como una alegoría de *Las tres edades*, que se convertiría en el propósito más claro. Sin embargo, Vasari no se refiere al cuadro como una alegoría sino como «un lienzo de un pastor desnudo y una chica de campo que le ofrece algunas flautas para que toque, con un paisaje extremadamente bello» (nótese que ella tenía dos flautas cuando Vasari vio el cuadro, mientras que en el grabado de Lefèbre sólo tiene una). Esas dos flautas simbolizan el tema central tanto de la alegoría como de la *poesia*.

Ilustración 7. Francesco Cossa: detalle del freco *El triunfo de Venus* (1470) Palacio Schifanoia Palace, Ferrara

Aunque una única flauta dulce a menudo representa la auto-indulgencia sensual o erótica, hay evidencia iconográfica continua de que dos flautillas o flautas dulces lo suficientemente juntas como para representar una flauta doble significan una unión armoniosa, generalmente en matrimonio. Esto está en relación con la práctica descrita por Febo Guizzi en un artículo en *Imago Musicae* VII (1990, pp. 7-23) sobre 'Visual message and music in cultures with oral tradition' [Mensaje visual y música en culturas con tradición oral] de presentar a la novia con una doble flauta (véase la ilustración 6). Como indican las toscas tallas en este instrumento, la flauta derecha, con seis agujeros para tocar la melodía, es la parte masculina, y la de la izquierda, con menos agujeros, pero suficientes como para tocar un armonioso acompañamiento, es la parte femenina. El simbolismo de dos flautas dulces, la derecha ligeramente más grande que la izquierda, fue utilizado en 1470 por Francesco Cossa en su fresco para el mes de abril, *El triunfo de Venus*, en el *Salone dei Mesi* en el Palacio de Schifanoia, Ferrara. Esta alegoría, en la que cada detalle es significante, muestra todo el proceso del amor, desde el cortejo al matrimonio y la regeneración. La ilustración 7 es un detalle de las etapas finales. El matrimonio está simbolizado por la planta de mirto, sagrada para Venus, que está dulcemente perfumada y, como el amor, siempre floreciente. En la parte inferior derecha del dibujo una mujer trenza una diadema de mirto, presu-

Ilustración 8. *Amor sagrado y profano* (1514) Galería Borghese, Roma: detalle del tocado de la novia.

miblemente para la chica que aparece cerca haciendo el amor, su amante ya lleva una, y la planta de mirto se extiende hasta cerca de otra muchacha que agarra dos flautas, probablemente como expresión de su deseo de matrimonio con el hombre que la abraza tanto a ella como a otra mujer, embarazada, y que es la única de todas las personas del fresco que mira hacia nosotros, inquisidora. Tiziano debió ver esta alegoría cuando fue huésped del Duque Alfonso en 1516; ya había usado recientemente el simbolismo de la diadema matrimonial de mirto en su comisión matrimonial *Amor sagrado y profano* en 1514 (ver ilustración 8), y el grabado de Lefèbre muestra a Cloe luciendo un adorno de este tipo en la cabeza; aunque es mucho menos prominente en el grabado que en el cuadro de Edimburgo, en el que Tiziano cambió tanto la posición de la cabeza de Cloe como su preeminencia contra una alterada línea de horizonte.

El añadido de una segunda flauta, junto con el simbolismo del mirto, confirma que en la alegoría la escena de los amantes simboliza el matrimonio, la única de las *Tres edades* que es elección del hombre. La flauta es del mismo diseño que la original, con una decoración en la campana similar a la mostrada en *Musica getutscht* de Sebastian Virdung (1511) –no parece probable que Tiziano conociese esta publicación, pero el ilustrador de Virdung presentaría en sus diagramas un estilo de instrumento común en la época, y Venecia tenía entonces muchos contactos con países de Europa del Norte–. La flauta añadida es ligeramente más pequeña y muestra menos agujeros. Está tan paralela a su pareja como las dos flautillas unidas que forman el regalo nupcial. Dafnis también tiene una flauta dulce, su atributo de pastor, pero aparece a punto de recogerla, lo que quizá significa su aceptación de una relación armoniosa en el matrimonio. La boda de Dafnis y Cloe, con el consentimiento paternal, es el feliz final del romance de Longus.

Tiziano utilizó el mismo simbolismo poco después en *La Bacanal de los Adrianos*, ahora en El Prado de Madrid, que fue uno de los tres cuadros que le encargaron en 1516 para el *camerino* del Duque Alfonso de Ferrara. Dos flautas, sostenidas aproximadamente en paralelo y con la de la derecha (vista desde el extremos donde se toca) ligeramente mayor, aparecen de forma prominente en el centro inferior del cuadro, donde se concentra la mayor parte de la acción. En la última década de su vida, Rubens hizo una copia reinterpretando este cuadro, y la guardó en su estudio; alrededor de 1630, cuando ya había copiado muchos cuadros de Tiziano, Rubens había desarrollado un entendimiento tan profundo de la mente de Tiziano que se decía que había heredado su genio –Rubens nació en 1576, año de la muerte de Tiziano–. Aunque Rubens hizo cambios significativos en su versión de la *Bacanal* (*Nationalmuseum*, Estocolmo), entre ellos la omisión de la música y el texto de un canon, atribuido a Willaert, en el primer plano del cuadro de Tiziano, copió con precisión las flautas dulces, haciéndolas incluso más obvias. Es evidente que Rubens era consciente de su simbolismo, que también usa en otro cuadro de alrededor de 1630, *Pastores y pastoras en un paisaje con arco iris* (*Musée des Beaux-Arts*, Valenciennes). Las flautas dulces no están allí para tomar parte en la interpretación musical, aunque las flautas estaban asociadas con ritos báquicos, ya que es el texto del canon que cantan los Adrianos lo que importa –'el que bebe y no vuelve a beber no sabe lo que es beber'–. Siguiendo

esta sentencia los Adrianos –al menos los hombres – se han asemejado a los dioses, ya que aparecen desnudos.

Como se verá en la ilustración 9, las dos flautas dulces, aunque derivan del simbolismo de las dobles flautas nupciales, son sostenidas por dos mujeres reclinadas. Cerca del dobladillo del corpiño de la mujer de arriba, ya bastante conspicua por su cabellera pelirroja y su posición central en la composición de la escena, Tiziano, por razones que sólo él sabría, ha plasmado su firma, quizás para concentrar nuestra atención en ella. Es más, ha colocado una tercera flauta en el suelo, medio oculta por la hierba, con el extremo ensanchado de la campana apuntando directamente a su pie, indicando su sensualidad y depravación. La mujer parece haber perdido interés por el Adriano que sujeta su tobillo y que le da la espalda, y mira inquisitivamente a la otra mujer que sostiene la flauta paralela a la suya; esta mujer la está abrazando y ha derramado su vaso. El significado de las flautas dulces simbolizando un encuentro lesbiano debe ser entendido en el contexto de una bacanal, en la que, citando el artículo de Görel Cavalli-Björkmann en el libro editado por ella misma, *Bacanales por Tiziano y Rubens* (*Nationalmuseum*, Estocolmo, 1987, p. 96), «No había inhibiciones... los hombres eran libres para presentarse como mujeres y las mujeres podían hacer el papel de hombres.»

Hay una posible cuarta flauta dulce en la *Bacanal* de Tiziano, inmersa en el milagroso río de vino que Baco ha donado a su sagrada isla para eterno beneficio de sus habitantes. A lo largo de todo el primer plano de la derecha de este cuadro, Tiziano ha pintado para el deleite privado del Duque Alfonso un precioso desnudo, reclinado en un sopor de embriaguez en la misma postura que la *Venus dormida* de Giorgione (Dresde) que Tiziano completó después de su muerte, para recordarnos la asociación entre Baco y Venus –vino, mujeres y canciones–. Ella no es Venus, ni Ariadna como han creído muchos comentaristas hasta hace poco. Actualmente se cree que es una ménade báquica o la ninfa tutelar de la isla, que por su curiosidad a salido a escena, obviamente invisible para los Adrianos, e inevitablemente ha terminado completamente intoxicada. El objeto dentro de la corriente de vino, difícil de distinguir, apunta directamente a su pie,

Ilustración 9. *La Bacanal de los Adrianos* (1518-19) ilustrada con permiso del Director del Museo del Prado, Madrid: detalle de la sección inferior central.

Ilustración 10. *Venus con un laudista* (c.1565), Museo Fitzwilliam, Cambridge, Reino Unido.

tan cerca que casi toca su dedo elevado. Su colocación recuerda la de la flauta que caracteriza a la mujer pelirroja. Si es su flauta, representando sus obligaciones pastorales, esto no sólo clarificaría quién es sino que la conectaría con la ninfa de Tiziano en *El Concierto Campestre*. Pero esta ninfa ha dejado caer su flauta, ya que está demasiado embriagada como para cumplir el papel que ésta simboliza.

Tiziano volvió al tema del desnudo reclinado en algunos cuadros posteriores como *La Venus de Urbino* (Uffizi, Florencia, 1538) que también utiliza el simbolismo marital del arbusto de mirto, y tres versiones de *Danae* (Nápoles, Prado y Viena, 1546-55). Durante el período de 1550 a 1567 Tiziano pintó seis cuadros de la diosa Venus, todas en la misma posición reclinada y en todas con la cabeza girada sin mirar ni al espectador ni al músico masculino que aparece en todos excepto el primero de la serie, que es el cuadro de matrimonio *Venus y Cupido con una Perdiz*, un antiguo símbolo de fertilidad (Uffizi, c.1550). La serie está descrita con detalle en el libro *Titian's Women* [Las Mujeres de Tiziano] de Rona Goffen (Yale U.P., 1997, pp.157-69). El órgano en los primeros tres cuadros de los cinco que tienen músicos es una curiosa elección, ya que sus asociaciones, más allá de la de la armonía, tienen más que ver con Santa Cecilia y la Iglesia que con el amor. Pero si el organista, que en el primero de los dos cuadros (ambos en El Prado) retira su mirada de los que toca para mirar fijamente a la ingle de Venus, es en alguna de estas series un retrato del rey Felipe II de España, el órgano puede simbolizar su imagen pública como devoto adalid del catolicismo. La lujuria masculina en los primeros dos cuadros, que es completamente desdeñada por Venus, en el primero (exactamente como en su predecesor de Uffizi) tiene a Cupido a su lado, en el segundo acaricia a un perro, y está más moderada en el tercero (en Berlín) ya que el organista, menos retorcido en su postura, mira a través del cuadro y su montañoso paisaje hacia las cabezas de Venus y Cupido. En las versiones finales del Museo Fitzwilliam de Cambridge y la *Metropolitan Gallery of Art* de Nueva York, la majestad de Venus está más fuertemente expresada; ella mira hacia arriba, y Cupido la corona con una diadema floral que incluye rosas rojas silvestres. El organista está reemplazado por un laudista aniñado, que en la *Venus* del Fitzwilliam (ilustración 10) parece mirar, algo intimidado, en parte a Venus y en parte a la partitura a su lado.

Los cambios que Tiziano hizo en esta serie de cuadros sugiere un gradual progreso hacia una expresión ideal de la relación entre los aspectos físicos y espirituales del amor. En *Amor sagrado y profano* Tiziano había simbolizado éstos en dos figuras –la novia vestida y la Venus desnuda sujetando en alto la sagrada llama del amor–. En la *Venus* del Fitzwilliam Tiziano logra una amalgama ideal en la única figura de Venus; y la flauta dulce que ahora sostiene juega un importante papel en este logro. La versión de Nueva York no añade nada –tiene signos de ser una copia, ya que el balance de la composición está demasiado abajo en el marco, los detalles son pobres y está, en cualquier caso, inacabada–.

Los aspectos divinos y espirituales del amor están contenidos en la propia diosa. Mira a lo lejos, seria aunque relajada, casi ignorante de su coronación. La lejanía que contempla está reiterada en el paisaje detrás suyo; Tiziano conduce nuestro ojo a través de él en una estrecha "S" hacia lejanas montañas azules y un cielo azul con blancas nubes flotantes. Pero hay signos de erotismo –la propia flauta y la manera en la que Venus la sostiene, la espada del laudista, la caza del ciervo–.

Pero la realización completa del simbolismo del cuadro se encuentra en su música. El conjunto instrumental es mixto pero agrupado de forma ideal: un bajo, un instrumento de cuerda pulsada, un instrumento melódico e, implícito en los libros de partes, voz o voces. La música y letra que aparecen pueden casi ser identificables con un madrigal, a menudo en sí mismo una petrarquiana idealización del amor, que estudiosos tan eruditos como Alfred Einstein han creído poder identificar (pero la brillante sugerencia de Einstein –ver el artículo de Edgar Hunt "Tiziano y la flauta dulce" en *The Recorder Magazine* 10/4, diciembre, 1990, pp. 94-5– es insostenible). Por otra parte, la misma Venus participa en la creación de esta idealizada armonía sujetando una flauta dulce. Tiziano ha elegido los dos instrumentos más estrechamente asociados en arte, música y literatura, con el amor. Un laúd crea armonía por sí mismo, pero lo hace de forma más bella acompañado de una voz o un instrumento melódico. El panzudo laúd y la fálica flauta son símbolos del amor femenino y masculino –de Hooch, alrededor de 1680, guardaba una flauta dulce y un laúd en su estudio de Amsterdam como apoyo para retratos de parejas casadas, para expresar la armonía de su matrimonio–. Venus está rodeada de música, ya que nuestra vista, siguiendo la línea recta de la flauta, es conducida a la partitura que está debajo, después es recogida y llevada hacia atrás por el codo del laúd y el laudista a recorrer más partituras en la repisa, que la conducen a la propia Venus otra vez. Hay una concentración de música en su lado izquierdo, el lado femenino de la doble flauta nupcial. Además, la flauta de *cantus*, la que tocaba la voz de soprano, era el instrumento más agudo utilizado entonces en la música madrigalísti-

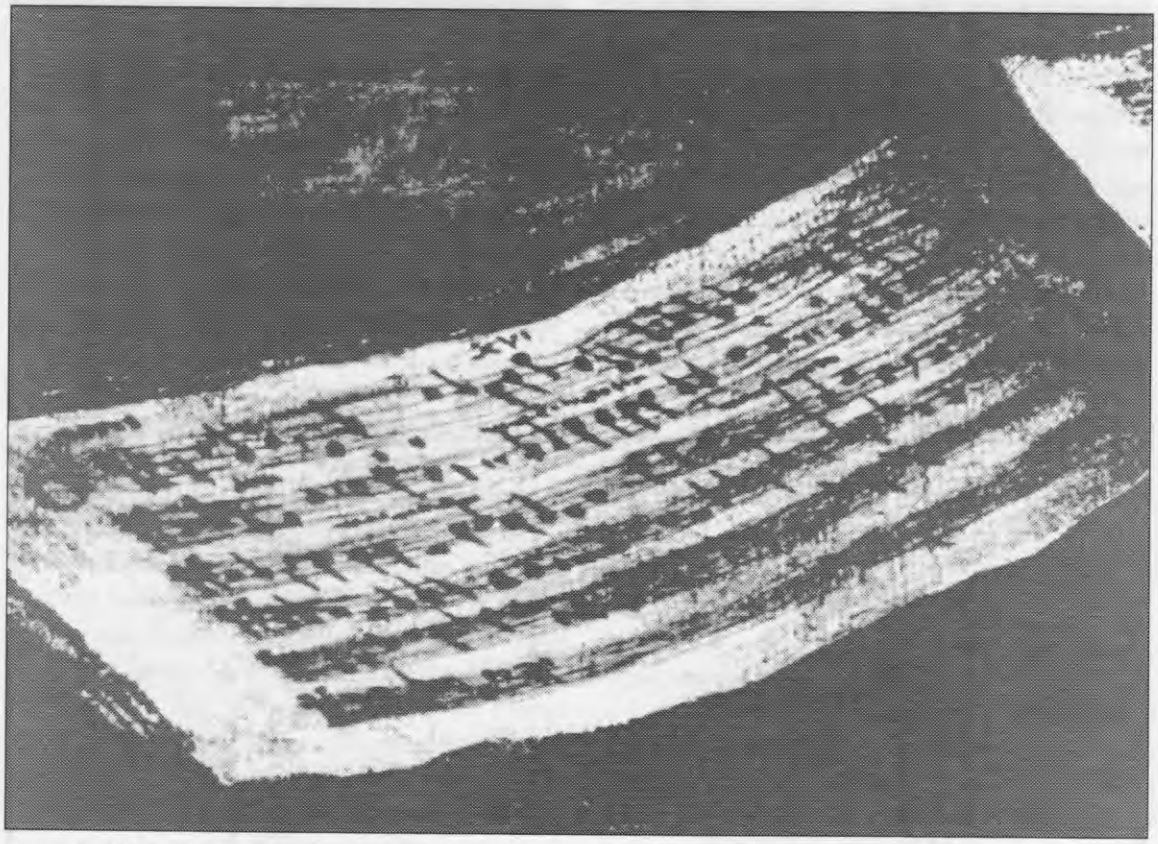


Ilustración 11. La partitura en la *Venus* de Fitzwilliam, invertida. Fotografía proporcionada por el Museo Fitzwilliam, Cambridge.

ca, y esto, junto con el instrumento grave que está al lado, asocia a la diosa con el ámbito universal de la música; de la misma manera que más tarde Schütz utilizó los extremos de 'duoi Flautini' y una voz de bajo para abarcar todo el mundo en su *Jubilate Deo, omnis terra* (1629, SWV 262). Las partes de voz y laúd rellenan adecuadamente la armonía intermedia; pero Venus, con la flauta, está en la cima de esta interpretación de música sagrada.

Pero la música también simboliza amor físico y sensualidad, de nuevo especialmente por la presencia de la flauta dulce. Aún más, la flauta apunta hacia abajo, intensificada por el dedo medio extendido de Venus, directamente a la partitura debajo, que está toda orientada hacia lo masculino. Los libros de partes están marcados 'Tenor' y 'Bassus', y parte de una viola bajo descansa al lado –demasiado maciza para aparecer completa en el cuadro–. Una ampliación invertida de la parte de *bassus* muestra que la música está en el registro más grave posible, anotada en clave de Fa en 5ª línea (ver ilustración 11), que era utilizada para partes de segundo bajo en obras corales y en música para viola bajo, pero rara vez si no nunca para la línea de bajo en madrigales a cuatro voces del siglo XVI. Por añadidura, Tiziano, versado en música, con la omisión de la indicación de compás informa a los músicos de que no se trata de un madrigal a cuatro voces real, ya que esta indicación era algo esencial para un cantante a la hora de saber el pulso de una partitura sin barras de compás, y en cierta medida también la velocidad (aunque la letra son una indicación más fuerte para el tempo). El laudista, aunque es ahora –a diferencia de los organistas– un mero acólito e intérprete, se mantiene masculino, y ansiosamente consciente de la desnudez de Venus. Incluso Venus porta símbolos del amor sensual, ya que su collar de perlas *collano* y los pendientes eran atributos comunes de las cortesanas venecianas.

En el simbolismo de este cuadro mucho depende de la flauta en la mano izquierda de Venus, de la misma manera en que la flauta en la mano izquierda de la niña en *Las tres edades del hombre* es el punto culminante de la alegoría, de forma que Venus, como figura única, representa tanto el amor sagrado como el profano o físico. La propia flauta no sólo tiene una importante función en la composición como en *La ninfa y el pastor*, sino que representa tanto la armonía divina como la sensualidad terrestre. Ningún otro instrumento tiene una dualidad iconográfica tan intensa como la flauta, casi llegando a la contradicción, y la Venus con laudista de Tiziano es su expresión suprema en el arte.

El autor quisiera agradecer la ayuda financiera recibida del *Research Fund* de la Universidad Politécnica de Anglia que le ha permitido estudiar cuadros originales en el Museo del Prado de Madrid y en París, Ferrara y Venecia; y agradecer a David Scrase, Encargado de los cuadros, dibujos y grabados del *Fitzwilliam Museum*, Cambridge, Chris Stevens, Superintendente de *The Royal Collection, Hampton Court Palace*, y Aidan Weston Lewis, Encargado del arte español e italiano en la *National Gallery* de Escocia, Edimburgo, por su colaboración es cuestiones de detalle.

Tarifas de publicidad en la REVISTA DE FLAUTA DE PICO

contraportada	60 €
página entera	50 €
1/2 página	30 €
1/4 de página	18 €

LA FLAUTA DULCE EN PORTUGAL

Isabel Monteiro, Oeiras, noviembre/diciebre 2000

Una de las razones que me llevó a escribir esta serie de artículos para la REVISTA DE FLAUTA DE PICO fue la de esperar que, de esta manera, puedan surgir nuevos datos de colegas flautistas e investigadores, ya que no considero de ninguna manera que este trabajo sea exhaustivo ni completo.

Uno de los aspectos que me parece fundamental en la investigación de ámbito musicológico en lo que se refiera a la música antigua portuguesa es, sin duda, su confrontación con la historia de la música española, laguna que yo reconozco en este estudio.

Por un lado, las estrechas relaciones entre Castilla y Portugal durante varios siglos y la permanente circulación de músicos en ambos sentidos de la frontera mantuvieron algunos trazos culturales en común, lo que lleva hoy a los especialistas a hablar de 'música ibérica'. Muchas fuentes españolas ofrecen datos importantes para la historia de la música portuguesa, como prueban las frecuentes citaciones de autores nacionales.

Por otro, el avance de la investigación española con relación a los rarísimos estudios publicados en Portugal sobre esta materia, podrá suplir esta especie de sed que tenemos de más información y más actualizada, que nos permita tener una visión más completa de nuestra propia historia.

Breve panorama de la Flauta de pico en Portugal - siglos XVI a XVIII

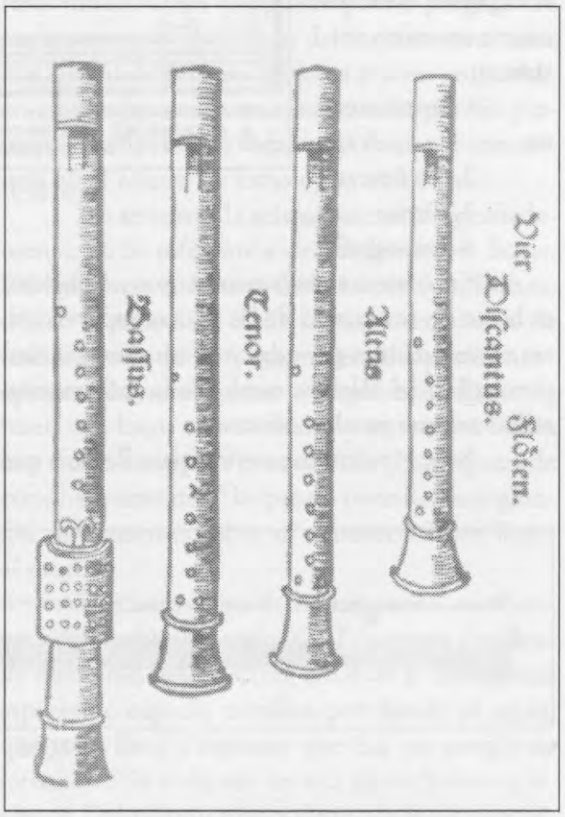
Introducción

Hace relativamente poco tiempo que en Portugal se comienza a dar alguna importancia a la flauta de pico[1] como instrumento musical, sin embargo, ya existe la asignatura en los principales Conservatorios y Academias de música, así como en las Escuelas Superiores de Música de Lisboa y de Oporto.

Siendo todavía conocida por el público como instrumento de niños debido a su amplia inserción en la enseñanza básica[2], continúa siendo poco divulgada como instrumento profesional con un repertorio propio y un lenguaje específico.

Tal vez por estas dos razones (y también por no haber en las escuelas citadas una asignatura de Historia de la Música Portuguesa), no han sido realizados todavía estudios más profundos sobre el pasado de este instrumento entre nosotros, aunque parece estar tácitamente aceptado que era bastante tocado en Portugal en la época en que más destacó en los principales centros musicales de Europa, entre los siglos XV y XVIII.

En las dos Historias de la Música Portuguesa editadas en las últimas décadas[3] (la anterior era de 1959), las alusiones a los instrumentos usados en Portugal en el período en cuestión son escasas y en lo que se refiere a las flautas no muy



1529 - Agricola

significativas.

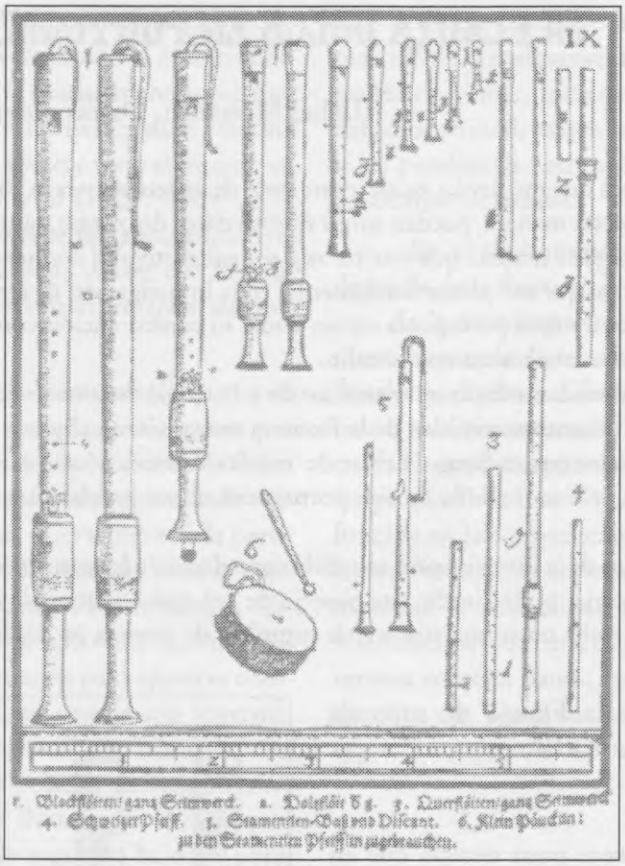
Por todo esto, he sentido la necesidad de profundizar mis conocimientos en esta materia, realizando una investigación que me permitiese tener una noción más real de qué pasó con *este* instrumento en *este* país. El resultado no es muy

alentador, pero por lo menos es esclarecedor.

Metodología

Al buscar vestigios de un instrumento que, de haber sido efectivamente tocado en Portugal, habría desaparecido hace cerca de doscientos cincuenta años, opté por –después de asegurarme de sus características por los tratados y métodos hoy conocidos– planear la investigación esencialmente en cuatro vertientes:

1. Instrumentos
2. Partituras
3. Textos
4. Iconografía



1618/9 - Praetorius

En cuanto a los instrumentos, el objetivo es hacer un inventario de las flautas supervivientes en colecciones privadas y en museos, sin despreciar las del folclore rural por la información adicional que pueden ofrecer.

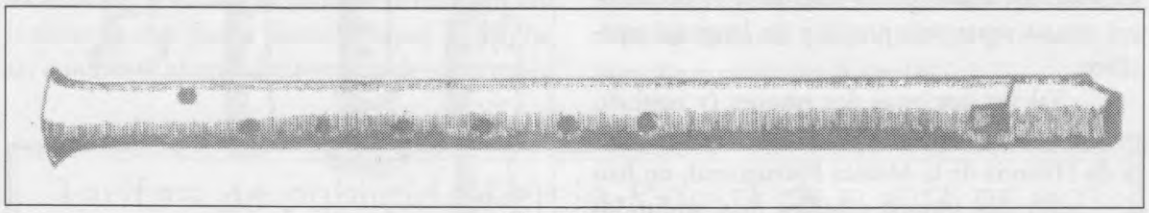
Buscar partituras escritas para flauta o que mencionen la flauta de forma explícita, es naturalmente un medio importante para saber qué papel desempeñaba el instrumento en el contexto musical en el que se vivía.

Los textos son tal vez una de las fuentes más importantes sobre la práctica musical en determinado lugar en un momento dado, aunque deben ser aceptados con alguna precaución, sobre todo teniendo en cuenta que un cronista, un poeta o un dramaturgo no dominan por igual un lenguaje específicamente musical.

Y finalmente la iconografía, una de las más atractivas y a menudo deslumbrantes fuentes en que se encuentran representados instrumentos musicales –abrazando un abanico prácticamente infinito de soportes que pasa por la pintura y la escultura, los tapices, la orfebrería, el dibujo y el grabado–, pero que deja también algunas reservas en cuanto a las conclusiones a extraer de su lectura.

Tratados y métodos

En primer lugar será útil hacer una revisión de la información proporcionada por los tratados y métodos que a lo largo de cerca de dos siglos y medio nos van describiendo la flauta, mostrando sus características y su evolución, de forma que tenga presente aquello que busco. Es también una forma de probar la autenticidad y el valor de algunas fuentes.



1646 - Van Eyck

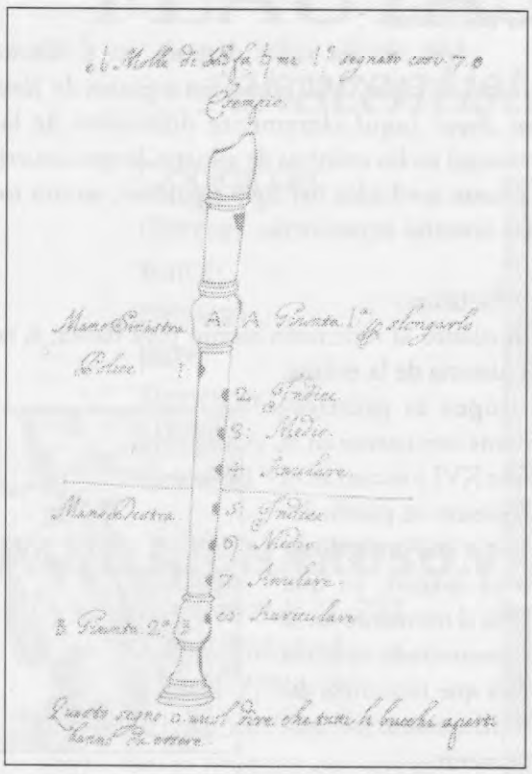
Para el siglo XVI conocemos hoy impor-

tantes obras como las de Virdung (1511) y de Agricola (1529), de Ganassi (1535) y de Jambe de Fer (1556), todas con ilustraciones bastante aclarativas.

En el siglo siguiente recurrimos a uno de los más significativos tratados para esta época, el de Prætorious (1618/19), y el de Mersenne (1636), teniendo también en cuenta otras obras en que aparecen referencias y representaciones de la flauta, como las de van Eyck (1646) y de Blanckenburgh (1654).

Con el conocimiento que hoy tenemos del tratado de Bismantova (1677), tenemos una idea más clara de que el modelo 'moderno' de la flauta llamada "barroca" ya existía en Italia en el último cuarto del siglo XVII. Además de diversas recopilaciones de piezas publicadas juntamente con ilustraciones que representan el instrumento, a partir de esta época hasta mediados del siglo XVIII son particularmente importantes los tratados de Freillon-Poncein (1700) y de Hotteterre (1707), siendo también conocidas las obras de Prelleur (1730) y Caspar Majer (1732).

Particular significado tiene para nosotros la obra más tardía con referencias a la flauta del siglo XVIII, no sólo por ser de autoría española y



1677-Bismantova

editada en Madrid, sino también por publicarse en una fecha en que el instrumento se supone fuera de uso en el resto de la Europa de las Luces: se trata de *Academia Musical de los Instrumentos*, de Minguet y Irol (1754).

1. Instrumentos

En el folclore portugués encontramos diversos modelos de flautas populares verticales con bisel. Destaca especialmente una muy diseminada por diversos países europeos, la flauta de tamborilero, que entre nosotros aparece en versión de tres agujeros, aunque también ocasionalmente con cuatro.[4] Otros modelos, construidos en materiales que varían entre madera, caña, hueso y barro aparecen en diferentes regiones con características diversas en cuanto a dimensiones y número de agujeros.

Es particularmente notable la existencia de raros modelos con un agujero para el pulgar en la parte posterior del cuerpo del instrumento, unas con un total de cinco agujeros y otras con ocho, en ambos casos construidas en caña por los pastores.[5] Ejemplares de todas estas flautas se encuentran en el Museo de Etnología, en Lisboa.

No tenemos la misma suerte, desgraciadamente, en lo referente a descendientes de linaje. De hecho en el Museo de la Música, en Lisboa, donde se reúne sin duda la mayor colección de instrumentos del País –cerca de mil especímenes– apenas encontramos tres ejemplares de flauta de bisel: una bajo, una contralto y una tenor. Hasta hoy no se conoce la procedencia de ninguno de estos instrumentos,[6] lo que no permite sacar grandes conclusiones sobre su existencia hasta llegar al museo.

La flauta bajo, de construcción anónima probablemente del siglo XVII (aunque clasificada como del siglo XVIII), tiene en la cabeza una especie de cápsula metálica por donde se sopla, que todo lleva a suponer que fue un arreglo de circunstancia realizado en una época bastante reciente. Del mismo modo tiene adaptada una pequeña chapa metálica, curvada, en el lugar donde en tiempo hubiese estado el característico barrilete de madera (*fontanella*) y la llave de latón.

A parte de estas alteraciones, no difiere mucho de los instrumentos representados en el tratado de Prætorius, estando construida en una sola «pieza en madera de serbal» (acerolo o sorbus do-

méstica, de la familia de las rosáceas), y da la sensación de que, con una pequeña reparación en estos dos aspectos y un buen mantenimiento, podría tocarse. No tengo indicaciones sobre la calidad de la construcción.

La contralto es un bello ejemplar en "ébano, con anillos y adornos de marfil", registrado en el catálogo del museo como siendo de "factura desconocida, del siglo XVIII", más actualmente atribuida al constructor holandés van Heerde. Presenta el orificio del pulgar bastante deteriorado, lo que atestigua su intensa utilización. Recientemente esta flauta fue blanco de las atenciones de un investigador holandés, lo que aumenta las expectativas de que en breve se pueda saber un poco más sobre ella.

1707 - Hotteterre

Por último haré referencia a una tenor absolutamente nada característica, de modelo desconocido, sin agujero para el pulgar, con una llave para el dedo 7 (que, en contra de lo habitual, en posición normal mantiene el agujero cerrado) y construida en cuatro partes. Pienso que puede formar parte de una serie de instrumentos producidos a finales del siglo XIX o inicios del XX por falsificadores que aprovechaban partes sanas de instrumentos antiguos inutilizados para construir nuevos y comercializarlos como piezas de anticuario, de esta práctica hay diversos ejemplos en el Museo de la Música, como los provenientes de la Colección Keil.

No tengo conocimiento de la existencia de ningún ejemplar original más en el País, pero guardo la secreta esperanza (que siempre esconde el que investiga), de que todavía pueda encontrarse alguna en el futuro.

En cuanto a constructores de flautas, hasta el momento tampoco ha sido identificado ninguno, ni siquiera hay indicios de si este instrumento fue alguna vez construido en Portugal, así como tampoco creo que exista ningún ejemplar de factura portuguesa en las colecciones extranjeras.

Hay sin embargo una pequeña más interesantísima referencia que me indicó el cornetista João Mateus, de una asignación citada en el libro de gastos de la reina D. Catarina en 1544, que dice *«a Francisco Ximenez, charamella del Rey [D. João III], para mandar fazer hum tamboril e comprar huas frautas»*.[7]

En realidad, el hecho de que las flautas sean compradas, sigue sin darnos indicación sobre el lugar donde fueron adquiridas ni sobre el lugar donde fueron construidas, siendo igualmente posible que esto ocurriese en Portugal o fuera. Pero no deja de ser una curiosa referencia, en el mismo documento, de dos procedimientos distintos para un mismo fin: la adquisición de instrumentos musicales.

Más de dos siglos después, en el último cuarto del siglo XVIII, aparecen registros de *'flautas doces'* (aquí claramente diferentes de las *traveças*) en las crónicas de aduana, lo que ocurrirá hasta mediados del siglo siguiente, contra todas nuestras expectativas.

2. Partituras

En cuanto al repertorio escrito para flauta, si en la historia de la música europea es prácticamente inexistente en el siglo XVI y escaso en el siguiente, se puede decir que en Portugal aún lo es menos, ya que hasta el momento no se ha encontrado ninguna obra que requiriese específicamente este instrumento.

1754- Minguet y Irol

Del siglo XVII,

sin embargo, existen algunas piezas procedentes del Monasterio de Santa Cruz de Coimbra en las que están indicados los instrumentos de viento, y la flauta no se menciona. Repertorio de carácter solístico, tal y como se desarrolló en Italia con compositores como Castello, Fontana y tantos otros, no se conoce en Portugal, lo que de hecho ha proporcionado amplias reflexiones históricas por parte de los especialistas.

Igualmente en el siglo XVIII, en el que la flauta se benefició de su más significativo repertorio exclusivo por parte de importantes compositores europeos, no hay entre nosotros ningún vestigio de ese mismo repertorio ni de otro, en una época en que ya aparecen normalmente identificados los instrumentos exigidos para las obras.

Para concluir diría que esta aventura comienza con resultados algo decepcionantes, tanto por los poquísimos instrumentos encontrados como por la ausencia total de repertorio propio. Felizmente las fuentes escritas existen y nos van a permitir –en el próximo número de la REVISTA– tener una visión más optimista del pasado de la flauta de pico en Portugal.

(Hasta entonces, me agradaría mucho recibir vuestros comentarios en el e-mail: bim@portugalmail.pt)

NOTAS

[1] La flauta de pico será de ahora en adelante referida únicamente como flauta, tal como lo fue en el pasado.

[2] 2º ciclo de *escolaridade*, niños entre 9 y 11 años.

[3] *História da Música*. Sínteses da Cultura Portuguesa, Rui Vieira Nery y Paulo Ferreira de Castro, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1991.
História da Música Portuguesa, Manuel Carlos de Brito y Luísa Cymbron, Universidade Aberta, vol. 47, Lisboa 1992.

[4] VEIGA DE OLIVEIRA, Ernesto, *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, 2ª ed., Fundação Calouste Gulbenkian// Museu de Etnologia, Lisboa, 2000, p. 242.

[5] VEIGA DE OLIVEIRA, op. cit. p. 242/3.

[6] LATINO, Adriana, catálogo de la exposición permanente del Museu da Música, *Fábricas de Sons: Instrumentos de Música Europeus dos Séculos XVI a XX*, Lisboa, 1994, p. 108.

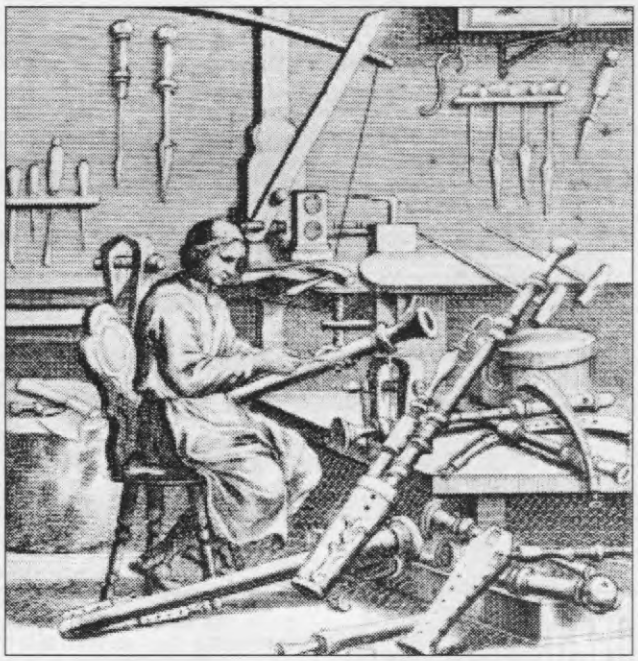
[7] SOUSA VITERBO, *Subsídios para a História da Música em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932.

FLAUTAS DE PICO

renacentistas y barrocas

Copias de:

Denner
Terton
Bressan
Bizey
Steenbergen
Stanesby Jr.
Ganassi



PAUL RICHARDSON

c/ Vaquerías, 8-E.D. 5ºD.
28007 Madrid
Tel. 91-4094726
E-mail: prichard@arrakis.es
http://www.iinet.net.au/~nickl/richardson/index.html

NOTICIAS

PARTITURAS

Dr P.E.O.F Loeb van Zuilenburg nos ha enviado las siguientes partituras:

Loeb van Zuilenburg, P., *2001 Recorders*, para cuarteto de flautas (SATB). 11 pp.

Loeb van Zuilenburg, P., *Ballet* para flauta alto y guitarra. 9 pp.

Paul van Zuilenburg, 14 Oranje Ave., Stellenbosch 7600, RSA; Tel +27 218866353/ +27 827791971; e-mail: loebz@worldonline.co.za, http://home.yebo.co.za/~loeb

La editorial DOBLINGER ha enviado las siguientes partituras:

Philipp Tenta, *Wenn der Rebbe tanzt* para un instrumento melódico (flauta soprano o alto) y percusión corporal o instrumentos rítmicos. Doblinger 04 483. 11 pp.

Philipp Tenta, *Wenn der Rebbe tanzt* para un instrumento melódico (flauta soprano o alto) y piano. Doblinger 04 483a. 11 pp.

Robert Woodcock, *Concerto Nr. 6* para dos flautas soprano, cuerdas (dos violines) y b.c. Doblinger DM 1269. 15 pp. + 6 *particellas*

DOBLINGER MUSIKVERLAG, Wien 1, Dorotheergasse 10, A-1011 Wien, Postfach 882, Austria. Tel.: 43-1-51503-0, fax: 43-1-51503-51, e-mail: sort@doblinger.at; http://www.doblinger.at

La editorial MOECK ha enviado las siguientes partituras:

Audersch, S.P., *Vierflötenmusik in drei Sätzen*: Música para cuatro flautas en tres movimientos (SATB). Moeck ZfS 749/750. 10 pp.

Autenrieth, R.J., *Late pleasures* para flauta soprano y violín. Moeck ZfS 742. 9 pp. DM 5,10.

Autenrieth, R.J., *Weihnachtliche Trios [Tríos de Navidad]* (SAT). Moeck ZfS 751. 6 pp.

Bach, J.S., *Praeludium BWV 873* para tres flautas (ATB), ed. M. Nitz. Moeck ZfS 733. 5 pp. DM 5,10.

Dinescu, V., *Zerrspiegel I* (ed. por D. Nienstedt) para flauta dulce (T/GB/SB) y flauta travesera (A/B). Moeck Nr.1592. 10 pp. (2 copias)

Guimarães, A., *Les Indiennes Galantes ou Les Folies Flamandes* para cuatro flautas (BBBGB/TTTT/AAAA/Garlkein ó Sno.SS). Moeck Nr.1593. 16 pp. (4 copias)

Jones, R.J., *Mr. Davies' Delight* para cuatro flautas (SATB). Moeck Nr.1597. 12 pp. + 4 *particellas*.

Laburda, J., *In der Natur* para cuatro flautas (SATB). Moeck ZfS 746. 11 pp.

Otterstedt, C., *flute^e motion* para flauta soprano. Moeck ZfS 740/741. 13 pp. DM 7,90.

Picchi, G., *Drei Canzonen (Canzon Prima, Canzon Quarta y Canzon Quinta)* para dos flautas soprano (o violines) y b.c. Moeck Nr.1141. 18 pp. + 3 *particellas*.

Schöllhorn, J., *Windmaschine* para cuatro flautas soprano. Moeck Nr.1599. 11 pp. (4 copias)

Solo, 5 estudios y piezas para flauta soprano (arreglo de R.J. Autenrieth). Moeck ZfS 744/745. 9 pp. DM 7,90.

Telemann, G.Ph., *Concerto en La m.* para flauta alto, viola da gamba, cuerda y b.c. Moeck Nr.1052. 32 pp. + 6 *particellas*. DM 30,00.

Telemann, G.Ph., *Vier Duette [Cuatro dúos]* para flauta soprano y alto. Moeck ZfS 746. 7 pp.

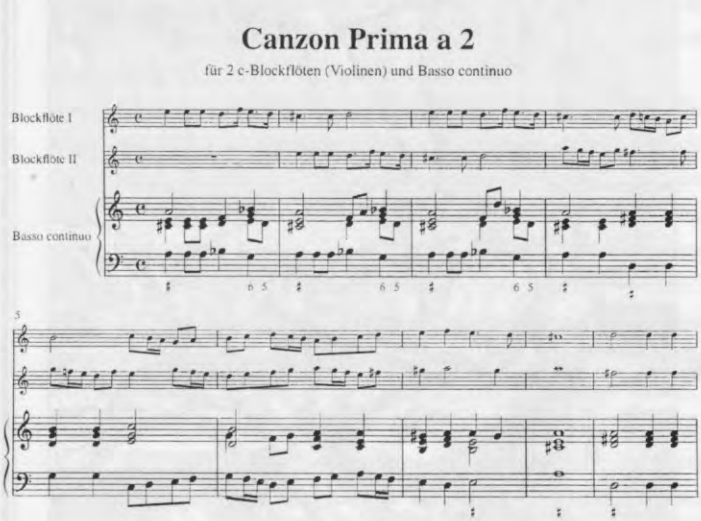
Ziesmann, E., *Fantasia tedesca* para cuatro flautas (SATB). Moeck ZfS 743. 5 pp. DM 5,10.

MOECK VERLAG, Postfach 3131, D-29231 Celle, Alemania. E-mail: info@moeck-music.de; http://www.moeck-music.de

GIOVANNI PICCHI (um 1600)

Tree Canzonas (Canzon Prima / Canzon Quarta / Canzon Quinta)

for 2 sopranorecorders (Violins) and basso continuo, edited by Joachim Arndt, basso continuoreduction: Claudia Schweitzer



Very little is known about Giovanni Picchi. There is evidence that he lived in Venice from 1600 until 1625. He is pictured as a lutenist on the frontispiece of Fabritio Caroso's *Nobilità di dame* from 1600. According to Romano Micheli, he is active as an organist in Venice in 1615 and the frontispiece of his *Canzoni da sonar*, from which the present works were taken, shows that he was still in Venice in 1625, the year of publication. A facsimile of this op. 1 was published in 1979 in Florence in the *Studio per edizioni scelte* (SPES).

Apart from these canzones, there are few works of his that have survived but amongst those are the famous Toccata which is preserved in the "Fitzwilliam Virginal Book", and three passamezzi for a keyboard instrument.

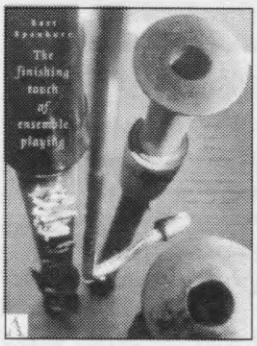
P.O. Box 3131 · D-29231 Celle
Fon: +49/5141/88530 · Fax: +49/5141/88542
E-Mail: info@moeck-music.de
Internet: www.moeck-music.de

Edition Moeck No. 1141
ISMN M-2006-1141-0

LIBROS

Bart Spanhove (del FLANDERS RECORDER QUARTET) y David Lasocki, *The finishing Touch of Ensemble Playing*, Alamire

Es sabido que tocar en grupo es una de las formas más placenteras y bellas de hacer música. Desde hace más de 500 años, los flautistas se han reunido para explorar música y presentársela al público. Sin embargo, hay muy poca literatura disponible que trate de la forma de hacer música en una situación de grupo. Esto ha llevado a la idea (nacida en la Universidad de Indiana) de reunir varias facetas diferentes de la profesión para presentar un libro sobre el tema.



El libro está dividido en cuatro capítulos principales: técnicas para tocar en grupo, recomendaciones pedagógicas, trasfondo histórico e inventario de buen repertorio de conjunto.

Puede encontrar más información en nuestra página: http://www.alamire.com.

CURSOS

Dentro del 1er Festival de Música Antigua *Zyriab* de Córdoba, que tendrá lugar del 6 al 9 de diciembre, Kees Boeke impartirá un taller de flauta de pico en el Conservatorio Superior "Rafael Orozco" de esta ciudad. Se impartirán también talleres de vihuela y laúd, canto y viola da gamba, así como talleres colectivos abiertos a todos los alumnos inscritos. En ellos se abordará el repertorio vocal e instrumental de los siglos XIV a XVIII. El precio del curso es de 20.000 ptas. para alumnos activos y 5.000 ptas. para alumnos oyentes.

Información:

-Carlos González. Coordinador de las Jornadas. Tlf.: 957 492000, e-mail: gonzalez@luthier.org

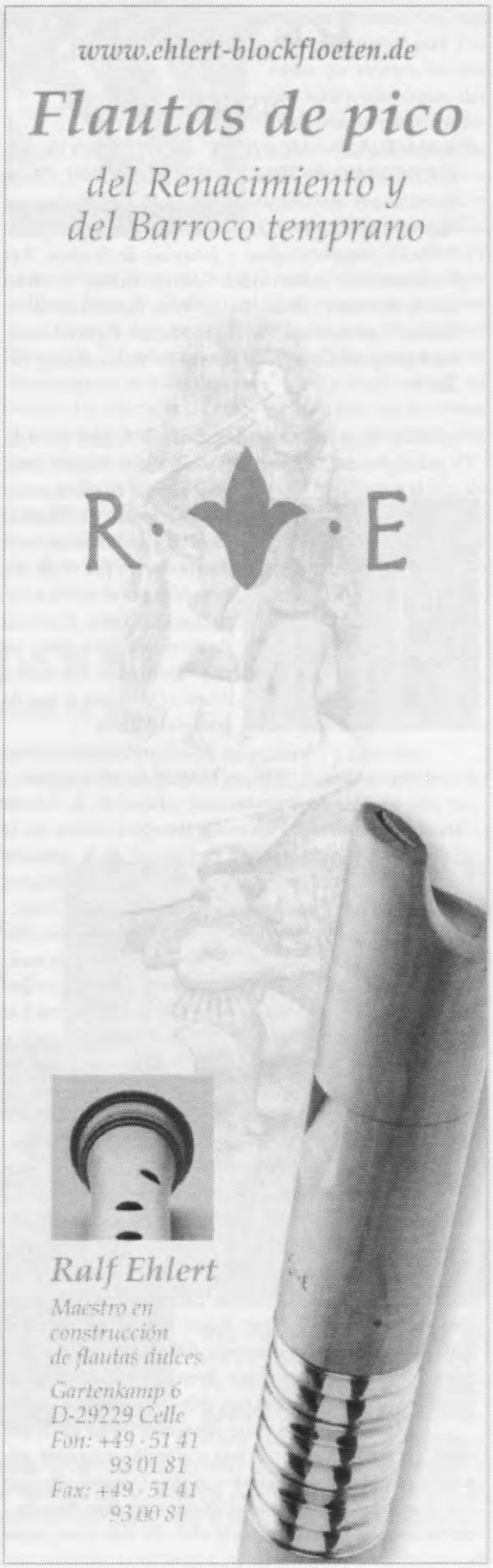
-Ayuntamiento de Córdoba. Área de Cultura. Tlf.: 957 485001, e-mail: comunicaciones.cultura@ayuncordoba.es

EXHIBICIONES

La exposición de instrumentos de viento de la Colección de Lorenzo Sancho, organizada por la Fundación Juan de Borbón, se puede visitar ya en la web. La dirección es: http://www.fundac-juandeborbon.com/expo.htm

CONCIERTOS

Os recordamos que para manteneros al día de los conciertos, cursos, conferencias y otras actividades relacionadas con la flauta de pico que tengan lugar en España, podéis consultar la página web de la revista: http://www.arrakis.es/~barsean



RESEÑAS Y CRÍTICAS

DISCOS

HARMONICE MUSICES ODHECATON A, OTTAVIANO PETRUCCI, VENEDIG 1501. Obras de *Alexander Agricola, Petrus Bourdon, Antoine Busnoys, Hayne van Ghizeghem, Heinrich Isaac, Jean Japart, Jacob Obrecht, Josquin Desprez y Johannes de Stockem.* LES FLAMBOYANTS: Annemieke Cantor, canto; Michael Form, director y flauta dulce; Viva Biancaluna Biffi, fídula; Norihisa Sugawara, laúd y fídula; Agileu Motta, laúd; Rogério Gonçalves, percusión. Raum-Klang RK 2005

Magnífico disco en torno a la música de finales del siglo XV principios del XVI, con un muestrario de buenos compositores de la época tanto italianos como de Flandes. El nexo común entre estos compositores fue el de ser escogidos por el editor y impresor italiano Ottavio Petrucci que los incluyó en su primera obra *Harmonice Musices Odhecaton A,* que da nombre al disco.

Les Flamboyants es un grupo joven creado el 1995 por Michael Form, compuesto por seis jóvenes instrumentistas salidos de la Schola Cantorum Basiliensis. Para esta grabación cuentan con la colaboración (únicamente en tres obras) de la cantante Annemieke Cantor que canta también con el *ENSEMBLE* GILLES BINCHOIS y con el AMSTERDAM BAROQUE CHOIR.

El conjunto suena muy bien. Perfecta afinación pitagórica, equilibrio en las voces y buena toma de sonido. Todo eso hace que el oyente disfrute de un disco que aparentemente puede parecer un poco aburrido pero LES FLAMBOYANTS consiguen crear una atmósfera relajada y muy llevadera; uno escucha los 25 *tracks* del disco sin darse cuenta.

La instrumentación, bien buscada y equilibrada, está compuesta por dos laúdes, fídula, viola da gamba, flauta de pico y, en contadas ocasiones, percusión. (Form justifica la instrumentación en sus notas del *booklet,* no porque estuviera la instrumentación escrita en la partitura, sinó por la iconografía que se conserva de la época).

Michael Form ya nos sorprendió con una estupenda grabación de las sonatas para flauta de J.S. Bach (con flauta de pico y clave; Raum Klang Best. Nr: RK 9701). Un material sumamente difícil, pero vuelve a la carga demostrando que como director de su grupo sigue estando a la altura incluso con música del siglo XV.

Hablando de la parte flautística tengo poco que añadir; el señor Form es de una perfección exquisita, afinación impecable y sumo virtuosismo (recomiendo con creces escuchar el último *track* donde hace unas disminuciones al estilo Ganassi sobre la obra *De tous biens playne* de Hayne van Ghizeghem).

Aunque haya salido de la Schola Cantorum Basiliensis (Conrad Steinmann), Michael Form ha estudiado también con Pedro Memelsdorff y se nota su influencia sobre todo en efectos de dinámicas y la suavidad de articulación.

En conclusión un disco muy recomendable; hasta su presentación es bonita.—ARNAU RODON SADURNI.

OUT OF BLUE. Obras de G.F. *Telemann, A. Parcham, J.C. Bach, F. Mancini, G. Finger.* MUSICA INTAVOLATA: Drora Bruck , flauta dulce; Miri Singer, clave; Isidoro Roitman, archilaúd. Producción propia (http// www.actcom.co.il/intavolata)

Un disco más dentro de la discografía de la flauta de pico que pasará inadvertido (eso espero). Es realmente raro ver que en un disco de flauta tocan obras de Telemann, sobre todo la *Sonata en Do Mayor TWV 41:C5* de sobras conocida por todo flautista. Me pregunto yo si es necesario volver a grabar las mismas sonatas una y otra vez si no es para hacer algo mejor o diferente de lo que ya hizo en su momento un señor llamado Frans Brüggen en el año 1963 con gran acierto y musicalidad. Desde luego Drora Bruck (flautista de MUSICA INTAVOLATA) no opina lo mismo que yo e intenta hacer algo parecido, pero no le sale muy bien. La afinación no es su fuerte y su musicalidad desborda en un afán de querer hacer dinámicas que lógicamente se convierten en un daño auditivo considerable. Aunque en su currículum pone que fue alumna de Pedro Memelsdorff queda en este disco reflejado que no aprendió de éste a controlar la dinámica con la afinación.

Rescatando a Michael Form de la crítica anterior que también fue alumno de Pedro si lo comparamos con Drora sacamos la conclusión de que el profesor (por genio que sea) no hace al alumno.

Dejando la flautista aparte lo que nos queda del grupo es un bajo continuo que a no ser que estuvieran leyendo un continuo realizado por Bärenreiter, es que tienen muy mal gusto. El clave suena a lata y el archilaudista es soso como él solo, con ausencia de bajos, enlaces, detalles y a veces no muy afinado con el clave.

Como comentario anecdótico en la portada salen los tres componentes de MUSICA INTAVOLATA sonrientes con gafas de sol y unas copas de vino blanco. Espero que la sesión fotográfica no fuera antes de la grabación porque si no eso explicaría muchas cosas. Escuchando a partir del minuto siete del último *track*, uno encuentra una sorpresa curiosa un *bonus track*, nada más y nada menos

de las tomas falsas de la grabación, risas, cachondeo y fallos.

En conclusión no recomiendo en absoluto gastarse el dinero en este CD, mejor ahorrar para comprar flautas.—ARNAU RODON SADURNI

WOODEN FLUTES. Obras de *Linck, Gulda, Frescobaldi, Ward, Bodanowitz, Machaut, Scheidt* y *Rose*. CHALILIO. ISSA 970502 CD

Parecía que el cupo discográfico para cuarteto de flautas estaba monopolizado por los AMSTERDAM LOEKI STARDUST QUARTET y los FLANDERS RECORDER QUARTET, ya era hora de que las nuevas generaciones de flautistas se animaran a grabar en cuarteto como es el caso de CHALILIO, un cuarteto que por lo que he podido entender de las notas exclusivamente en alemán de su disco, fue formado en 1994 por cuatro jovenes mujeres Alemanas de nombre Carola Bodanowitz, Sissi Gerlach, Petra Jaumann-Bader y Eva Langenwalter.

Wooden Flutes el nombre que da título al CD, es

un tanto ecléctico, se nota la pasión por el jazz y el blues que sienten las cuatro intérpretes como demuestran las cuatro transcripciones hechas por ellas mismas del magnífico, peculiar y extravagante pianista Friedrich Gulda, la espiritual *Oh, when the saints* a ritmo *jazzy*, la obra de Linck dedicada a ellas, que se llama *Blues for Chalilio*, y el último tema que es de Pete Rose (al estilo de siempre, 100% *jazzy* como *The kid from Venezuela, I'd rather be in Filadelfia...*). Por otra parte nos encontramos con Frescobaldi, Ward y Machaut allí en medio. La mezcla es un tanto curiosa; para mí fue como si de pronto resucitaran y aparecieran en medio de una *jam session* en el Blue Note.

De hecho el ars subtilior de Machaut y el jazz de Pete Rose no tienen por qué estar reñidos, al fin y al cabo son música, pero quizá resulta demasiado variopinto en un disco donde predomina la música jazz que aparezcan

Lindoro

Colección de discos de flauta

Sonate per flauto e basso continuo. Sonatas de Corelli, Veracini, Castruci, Sammartini y Locatelli. POEMA HARMONICO (Guillermo Peñalver, flauta dulce; Ventura Rico, viola da gamba; Juan Carlos Rivera, tiorba y guitarra barroca). Lindoro MPC-0702.

Canzoni, Fantasie et Correnti. Obras de Selma y Salaverde. MORE HISPANO (Vicente Parrilla, flauta de pico; Leonardo Rossi, violín; Javier Zafra, bajón; Fahmi Alqhai, viola da gamba; Jesús Fernández Baena, tiorba; Javier Núñez, clave y órgano). Lindoro MPC-0703.

Bocins d'aire. Obras de Berio, Donatoni, Andriessen, Bofill, Ishii, Varela y Mestres-Quadreny. Joan Izquierdo, flautas. Lindoro MPC-0705. *nuevo*

Suscripción a través de la REVISTA DE FLAUTA DE PICO: **cada disco 1500 ptas. gastos de envío incluidos.** Para solicitar los discos, ingresar (y enviar resguardo a la REVISTA) el importe en la cuenta de la REVISTA o enviar un giro postal a nombre de Bárbara Sela a la dirección de la REVISTA.

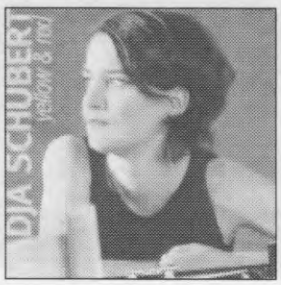
una pieza del s. XIV y otras tres de principios del s. XVII sin aparentemente ninguna conexión (como hizo Pierre Hamon en su disco *Lucente Stella* mezclando música contemporánea para flauta con música medieval como si ambas no estuvieran tan lejos entre sí). Pero creo que este no es el caso y me resultó chocante.

Hablando un poquito del contenido flautístico del disco en general es bueno a pesar de algún pequeño desajuste de articulación (sobre todo en Scheidt) y de afinación –aunque en general es bastante buena, y eso ya tiene mucho mérito en cuarteto de flautas–. Hay habilidad técnica aunque no sorprendente por parte de las cuatro, pero un poco de amuermamiento musical en el Frescobaldi, Ward y Scheidt donde falta un poco de movimiento y ornamentación. Quizá se reservan para desatarse en los arreglos sobre obras de Gulda donde realmente se encuentran en su salsa y se nota.

En conclusión, es un disco bastante potable aunque si se pudieran depurar el Machaut y el Scheidt sería mucho mejor. Recomiendo efusivamente los arreglos sobre Gulda (sobre todo el track 11, «nº XIII Tempo giusto e resoluto» del disco *Play, piano, Play*) y un canon totalmente contemporáneo escrito por una de las componentes del cuarteto. En general merece la pena aunque sólo sea para apoyar las nuevas generaciones de cuartetos (se nota que es un disco hecho con cariño pero con pocos medios: presentación mínima y sonido no muy bueno un poco saturado y seco en lo jazz y demasiada *reverb* artificial en la música del XVII), es apetecible también para escuchar el estilo *jazzy recorder*, sobre todo en los arreglos sobre Gulda que están a medio camino entre las composiciones de Pete Rose y los arreglos de Paul Leenhouts.—ARNAU RODON SADURNI

YELLOW & RED. Obras de Gismonti, Delbrouck, Sasse, Maria. NADJA SCHUBERT

Es un disco muy recomendable a todos aquellos que quieren cambiar de aires o aquellos a quien les guste la flauta de pico pero estén hartos de Telemann, Vivaldi, Hotteterre o Berio, Donatoni, Zahnhausen...



Este es un disco de jazz, pero jazz de verdad, nada de Pete Rose ni nada que se le parezca, sino un grupo de jazz con piano, batería, bajo y percusión con la diferencia que la voz cantante es una flauta de pico.

Un nuevo invento pero que resulta muy agradable, es verdad que Nadja Schubert la flautista del disco usa casi siempre (6 de 11 temas) la flauta armónica de Maarten Helder que no tiene un sonido muy aflautado, por lo menos al que todos estamos acostumbrados, pero saca siempre un sonido bonito y cálido, que empasta perfectamente bien con los otros instrumentos.

Yellow and Red es un disco íntegro de jazz, pero muy tranquilo y variado. Nada que ver con el jazz experimental, combina ambientes muy cálidos con solos de piano o órgano Rhodes y flauta que se entienden muy bien tocando juntos.

La flauta goza de un amplio territorio para dinámicas y efectos, y los sabe explotar muy bien sin sobrepasarse.

Es un disco muy bien grabado en estudio profesional, tiene un sonido redondo y muy bien conseguido.

Es un disco altamente recomendable tanto por la novedad como por lo agradable que se hace al escucharlo.—ARNAU RODON SADURNI

FRENCH MUSIC. Obras de *Marais, Dieupart, Couperin* y *Hotteterre.* Marijke Miessen, flauta de pico; Bob van Asperen, clave; Anner Bylsma y Pieter Wispelwey, celli.Teknon Early Masters TK 11-250

El siguiente CD es una muestra de la música de cámara que se interpretaba a principios del s. XVIII en Versalles durante el reinado de Luis XIV. Como bien dice el editor, tanto Marais primero, como Couperin y Hotteterre más tarde, fueron miembros de la «Musique de Chambre», donde sólo llegaban los mejores.

En algunas de las piezas se comenta la posibilidad de tocar con cualquier instrumento melódico, cosa que repite el editor insistentemente, como si de un complejo de autenticidad interpretativa se tratara. Miessen & co. desarrollan una interpretación exquisita, de una claridad de fraseo y rítmica brutales, como ya nos tienen acostumbrados.

Solamente destacaría unos puntos en su contra: el sonido que saca Wispelwey (Wispeley en las notas del editor) está muy poco conseguido, como si de una viola de gamba resfriada se tratara. Además, siguiendo fiel a su estilo, no utiliza ningún tipo de vibrato (*¿flattement?*), que se echa de menos sobre todo en la *Suite en mi menor* de *Hotteterre*. Ha escogido un mal sonido y además no lo cambia en todo el CD.

Segundo: es una interpretación muy profesional y muy seria, y esto tiene sus pros y sus contras. La grabación ha perdido parte del perfume, los polvos de talco, el maquillaje sobrecargado, y la ostentación propia de la corte de Luis XIV. Creo que la música en cuestión necesita querubines, libélulas y más florecitas bonitas de los jardines de Versalles.

Tercero: se nota que Miessen se lo pasa muy bien en los pasajes rápidos, pero quizá no tanto en los lentos.

Y cuarto: un hecho más que remarcable es que la grabación se hizo el septiembre de 1989, cuando el CD se ha publicado en el 2001, y poca diferencia hay con los discos editados a principios de los ochenta. Podría ser perfectamente un disco que hubiera grabado Marijke cuando acabó los estudios en el Sweelink Conservatorium de Amsterdam en el 1977. ¿Realmente no se puede tocar de otra manera el repertorio antiguo? ¿por qué se está preparando la reedición de los discos de Bruggen & co. y no aparecen nuevos intérpretes de este repertorio?

El CD es totalmente recomendable (o quizás más que recomendable) y engancha mucho. Pero tengo la sensación de que ya lo había escuchado antes.— Eloi Fuguet Surroca

PARTITURAS

Orlando di Lasso/Hernando de Cabezón, *Susana un Jur.* Moeck Nr. 2821

Thomas Crequillon/Antonio de Cabezón, *Un gay Bergier.* Moeck Nr. 2822

Adaptación para cuarteto de flautas (tenor, bajo, gran bajo en do y subbajo en fa) de Karel van Steenhoven.

Con la serie Q4TT de Moeck el Amsterdam Loeki Stardust Quartet pone a nuestro alcance los arreglos y nuevas obras originales con los que ha ido ampliando el repertorio para cuarteto de flautas. Estas dos nuevas ediciones nos ofrecen dos de las obras que el conjunto holandés incluyó en su disco *La Spagna* (y en su correspondiente programa de concierto girado por nuestro país). Se trata de las adaptaciones realizadas por Karel van Steenhoven de los -a su vez- arreglos escritos por Antonio de Cabezón y su hijo Hernando de dos conocidas canciones del siglo XVI, según fueron publicados por el segundo en Madrid en 1578 (*Obras de música para tecla, arpa y vihuela*).

El mérito de esta cuidada edición reside desde luego más en la elección de las piezas y su presentación que en el arte de la adaptación, en este caso simple y elemental: estamos ante música polifónica que apenas requiere para su interpretación en cuarteto de flautas nada más que separar las voces y designar instrumentos, resultando así una versión estrictamente *histórica*. Sí que *arreglaron*, y mucho, los Cabezón, glosando equitativamente en cada una de las voces (incluso reduciendo Hernando el número de éstas del original de Lasso) en el estilo propio de cada uno: elegante, sencillo e integrado en el original el padre, más sofisticado, virtuoso y brillante en el caso de Hernando. Se nos ofrece así una versión de *Un gay Bergier* camerísticamente fácil y que sólo opone la dificultad técnica de los veloces ornamentos en semicorcheas de algunas cadencias, resultando sin embargo una música fluida, de constante diálogo entre voces, expresiva e interesante de trabajar en la articulación. Por el contrario, Hernando complica su glosa con ritmos irregulares (cinquillos, incluso), falsas relaciones y cláusulas espectaculares: lejos de la austeridad de su padre, es manierista y extravertido, sugerente, pero también más exigente para el trabajo de conjunción rítmica y para la técnica de los instrumentistas.

La edición se presenta en partitura y *particellas*, y con pertinentes comentarios (en alemán, inglés y francés) sobre las obras y las sucesivas adaptaciones, aunque sin indicaciones sobre la interpretación (salvo las alternativas de instrumentación ofrecidas –en cuarteto a la quinta o a la octava agudas-). La presentación, de apariencia informal, es limpia, correcta y fácil de leer. En fin, una edición absolutamente recomendable por la presentación y, sobre todo, por la calidad de la música, y una aportación importante al poco visitado repertorio español para cuarteto: ahí tenemos una mina esperando ser explotada a fondo.—Juan Ramón Lara García

Marco Ucellini, *Correnti ed arie* para dos flautas alto y b.c. Ed. Doblinger DM 1270

El contenido musical de esta edición de 1999 de la casa Doblinger lo constituyen seis «correnti» y cuatro «arias». Se trata de piezas compuestas en Venecia en 1645, originalmente para dos violines y bajo continuo. En este cuaderno aparecen en versión para dos flautas dulces alto (o alto y tenor), con algunas transposiciones de octava.

La publicación veneciana de mediados del s. XVII refería la posibilidad de que estas piezas pudiesen ser ejecutadas «con diversi instrumenti». El hecho de que en los libros de partes individuales aparezca la indicación «canto» apunta también a una cierta libertad de instrumentación, en la tradición renacentista.

Uccellini está considerado uno de los principales violinistas de Italia del Norte, que estuvo al servicio de la familia d'Este en Módena y en la corte de Parma (desde 1665), donde escribió mucha música de escena.

Las «correnti» requieren un tempo rápido. Algunas «arias» están basadas en temas populares en boga. El bajo continuo, con muy pocas cifras originales, está arreglado para esta edición por Martin Nitz. La edición incluye tres libros de partes (dos para las flautas y uno para el bajo) y una partitura que contiene las dos líneas melódicas y la realización para tecla del bajo continuo.

La práctica usual de mediados del siglo XVII no contemplaba que se doblase la mano izquierda del órgano o del clave con un instrumento melódico como el violonchelo o el fagot, como ocurre en el barroco tardío.—Francisco Rosado

Georg Phillip Telemann, *Dos conciertos* para cuatro flautas alto. Ed. Möseler M22.602

La editorial alemana Möseler imprimió en 1999 dos conciertos para violines de Telemann, en arreglo para cuatro flautas alto: el concierto en Fa mayor (original en Re mayor) y el concierto en Sol mayor. Ambas piezas pertenecen al tipo de composiciones del período barroco para varios instrumentos melódicos sin bajo continuo.

Markus Zahnhausen, quien elaboró la transcripción a partir de la partitura y de las partichelas del ma-

nuscrito original, señala, en su comentario, la elevada calidad de la música presente en estos conciertos y su adaptabilidad a las características de la flauta dulce.

El concierto en Fa mayor tiene cuatro movimientos: adagio-allegro-grave-allegro. El movimiento lento inicial sirve de preludio al primer allegro (*alla breve*), constituido por dos secciones con entradas imitativas en unísono. Un movimiento grave en 3/2 antecede a un allegro final con varios segmentos imitativos, a veces entre dos grupos de voces.

El concierto en Sol mayor (en el tono original) también presenta cuatro movimientos: largo e staccato-allegro (con entradas en estilo fugado)-adagio-vivace (homofónico en 3/8).

En términos de dificultad, pienso que se sitúan en la zona del 5º o 6º curso de grado medio y estos dos conciertos constituyen un añadido muy interesante al repertorio escolar y de concierto para conjuntos de flautas.

La impresión es óptima e incluye cuatro libros de partes, con los dos conciertos, uno para cada flauta, así como una partitura con todas las líneas melódicas.—FRANCISCO ROSADO

Georg Friedrich Händel, *Trio Sonata en Fa M. HWV 405* para dos flautas alto y guitarra. Ed. Doblinger GKM 181

Esta sonata a tres, de uno de los más destacados compositores del barroco europeo, fue editada en 1999, en Austria, por la casa Doblinger. Se presenta estructurada en tres movimientos -rápido, lento, rápido-, una secuencia muy habitual en la época del barroco tardío. La parte originalmente confiada al bajo continuo aparece aquí adaptada para guitarra. Se incluyen dos partes para las flautas, una parte de guitarra y otra de violonchelo, así como una partitura que abarca los dos solos y la parte de bajo continuo.

Como ocurre en muchas sonatas de esta época, es perceptible la influencia de las danzas instrumentales a nivel rítmico/melódico: es el caso del minueto o passepied en el primer allegro y de la giga en el último movimiento (también designado allegro). Considerando esa posible influencia, podremos tomar decisiones en términos de tempo, carácter de los movimientos y articulaciones a utilizar. Sobre todo en el movimiento central -grave- se puede añadir alguna ornamentación.

A nivel de dificultad, esta sonata parece situarse en los cursos 5º o 6º de grado medio. La nota más aguda aparece en el primer movimiento: un fa''' en la primera flauta. En este movimiento también son perceptibles algunas hemiolias. Tesitura de las dos flautas: flauta 1ª -sol' a fa'''-, flauta 2ª -fa' a re'''. El editor de Doblinger ha añadido algunas indicaciones entre paréntesis para sugerir algunos trinos y ligaduras, como en el pasaje casi sin interrupción (attacca) del segundo al tercer movimiento. No hay que excluir la posibilidad de poder interpretar esta trío sonata como un trío sin bajo continuo, sustituyendo el violonchelo por una flauta bajo, y sin la presencia de la guitarra.

La impresión es legible y no hay pasos de página incómodos; sin embargo sería bienvenida una nota refiriendo algunos datos sobre la pieza, tales como instrumentación original, año de publicación, editor o datos sobre el posible manuscrito.

A pesar de tratarse de un arreglo a partir de una pieza no original para flautas dulces, es, decididamente, un añadido interesante al repertorio de trio sonatas para nuestro instrumento, con solos que funcionan perfectamente en el lenguaje de la flauta.—FRANCISCO ROSADO

REVISTA DE FLAUTA DE PICO
MATERIAL ESPECIAL POR ENCARGO

Partituras

- FRANCESCO BARSANTI, *Concerto en Sol M.* Op. 3 nº 4 para cuarteto de flautas de pico, clave obligado y b.c. Transcripción de Joaquín Hernández Rodríguez. Partitura (13 pp.) y material. Precio: 1,8 €.

- ALONSO SALAS, *Hoquetus bien temperado* y *Secuentia* para cuarteto de flautas. Partitura (5 pp.). Precio: 0,6 €.

- ANTONIO VIVALDI, 'Allegro' del *Concerto en Re m.* Op. 3 nº 11 de "L'Estro Armonico" para flauta de pico alto y clave obligado. Transcripción de Joaquín Hernández Rodríguez. Partitura (5 pp.) y partes de flauta y b.c. Precio: 0,9 €.

- MARIANO MARTÍN, *Preludio y Canzona "La Alitxu"*, para flauta de pico y violonchelo. Partitura (2 pp.) Precio: 0,3 €.

- ANÓN., *Estampie 'Tre fontane'* para flauta sola. Transcripción de Ernesto Schmied Scoop. Partitura (3 pp.). Precio: 0,3 €.

- ALONSO SALAS, *9 Estudios para flauta de pico alto* (11 pp.). Precio: 1,2 €.

- SELMA Y SALAVERDE, *Canzona 51.* (4 pp.). Precio: 0,45 €.

-ÍÑIGO CASALÍ, *Marcha de los Insectos* para tres flautas (SAT). Partitura (5 pp.). Precio: 0,6 €.

- JOHANN SEBASTIAN BACH, *Partita BWV 1013* para flauta dulce y b.c. Elaboración del *basso*, Joaquín Hernández Rodríguez. Partitura (8 pp.). Precio: 0,9 €.

Textos

- BÁRBARA SELA ANDRÉS y GUILLERMO PEÑALVER SARAZIN, *Fabricantes de flautas de pico.* Artículo introductorio y lista de más de 280 fabricantes del siglo XX. Contiene las direcciones y resumen de los respectivos catálogos. Encuadernado con gusanillo, cartón y acetato. Precio: 3,6 €.

Números atrasados (1 a 16)

Sevilla (sin envío postal)	= 2,4 €.
España	= 3 €.
Europa	= 3,6 €.
Resto del mundo (por superficie)	= 4,2 €.
Resto del mundo (por avión)	= 6 €.

Para solicitar este material, ingresar (y enviar resguardo a la revista) el importe en la cuenta de la revista o enviar un giro postal a la dirección de la misma.

REVISTA DE FLAUTA DE PICO

(la revista española de flauta dulce)

nº 18, 2002

SUMARIO

pág.

2 Editorial

3 Entrevista con: PAUL LEENHOUTS

ARTÍCULOS:

10 ANTHONY ROWLAND-JONES, *Ejemplares españoles para el catálogo de iconografía de la flauta de pico en internet de los que se necesita más información*

11 PATRICIO PORTELL, *La obertura, las arias y partes instrumentales para flauta dulce... sola.*

20 JOSÉ RAMÓN HERNÁNDEZ BELLIDO, *La flauta de pico en las cantatas de J.S. Bach*

44 NOTICIAS:
Partituras / Libros / Conciertos / Discos

46 RESEÑAS Y CRÍTICAS:
Discos / Revistas

REVISTA DE FLAUTA DE PICO
nº 18, 2002

Dirección y redacción:
Bárbara Sela Andrés y Guillermo Peñalver Sarazin

Colaboran también en este número: Eloi Fuguet, Andreu Brunat, María Martínez, Jerónimo Pinillos, José del Rincón Rubio

Diseño de portada: José Ángel Sánchez, Osuna, 1995

La dirección de la revista no se hace responsable de las opiniones vertidas por los firmantes

Pedidos y suscripciones a nombre de:
Bárbara Sela Andrés, Apdo. de Correos 10029, E-41002 Sevilla, España.
Fax: 34-95-4562116.
E-mail: barsean@arrakis.es
http://www.arrakis.es/~barsean

PRECIOS

Sevilla (sin envío postal)
1 número= 2,4 €
3 números= 7,2 €

España
1 número= 3 €
3 números= 9 €

Europa
1 número= 3,6 €
3 números= 10,8 €

Resto del mundo
1 número= 4,2 € (por superficie)
1 número= 6 € (por avión)
3 números= 12,6 € (por superficie)
3 números= 18 € (por avión)

Ingresar (y enviar resguardo a la revista) a nombre de Bárbara Sela Andrés en la cc. nº 3000037241 de la Caja de Madrid (código de cuenta: 2038.9843.54.3000037241) o enviar un giro postal al mismo nombre y a la dirección antes citada.

Depósito legal: SE-707-96
ISSN: 1136-4475

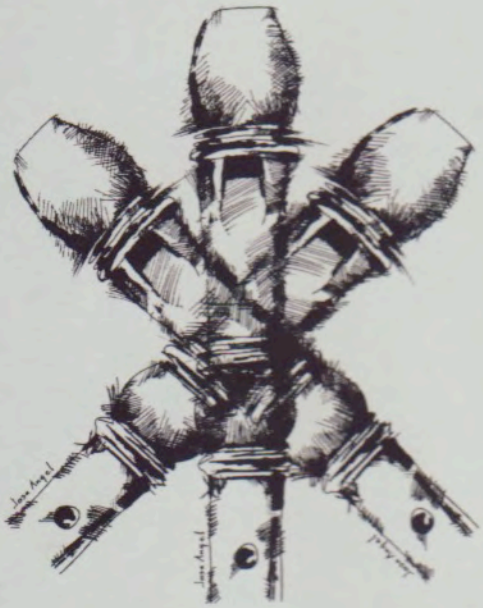
Nota editorial

Nos alegra poder enviaros, por fin, un nuevo número de la REVISTA. Reiteramos una vez más nuestras disculpas por la nula regularidad de la publicación, a la que, sin embargo, creo que tendremos que acostumbrarnos en el futuro.

A partir de este momento la dirección y redacción de la revista queda en manos de una sola persona, lo que evidentemente duplica el trabajo y dificulta la elaboración de la misma. A pesar de ello, mi intención es tratar de continuar con el trabajo y publicar al menos la REVISTA anual a la que estábamos acostumbrados en estos últimos tiempos. Por ello os ruego que sigáis enviando todo tipo de colaboraciones (artículos, entrevistas, reseñas y críticas, así como información de todos los conciertos, cursos u otras actividades relacionadas con la flauta en las que participéis o de las que tengáis noticia).

No obstante, me veo en la obligación de aclarar que esta es mi intención y que espero poder ejecutarla, pero no estoy segura de que pueda ser así; bien sea por falta de tiempo, de energía, de ilusión o bien simplemente por falta de material con el que trabajar. Si en lo que resta de año veo que no voy a ser capaz de seguir adelante, devolveré íntegramente el dinero de vuestras suscripciones.

Bárbara Sela. Revista de flauta de pico

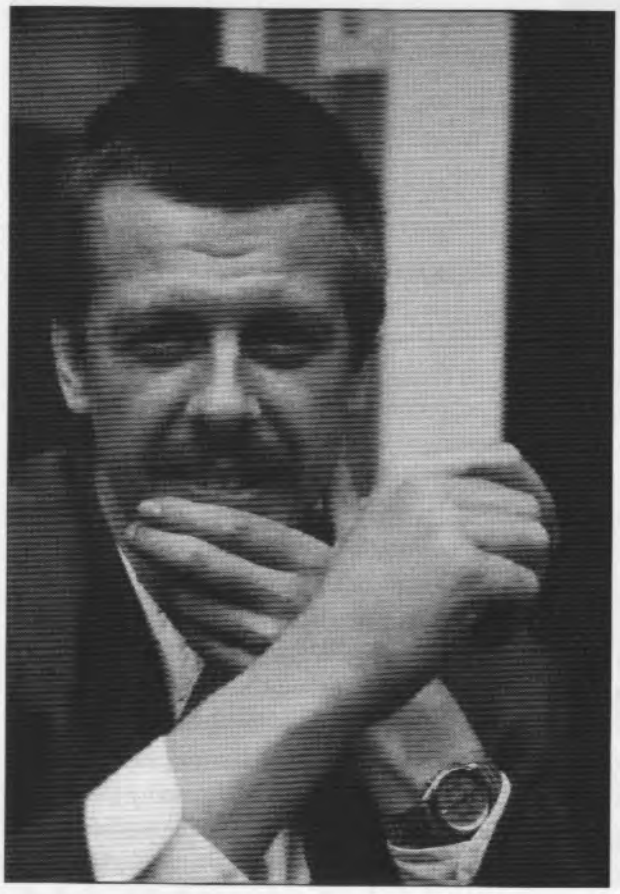


Entrevista con...

PAUL LEENHOUTS:

en torno a la gira española de «The Royal Wind Music Consort»

Eloi Fuguet y Andreu Brunat.
Colabora en la transcripción y traducción: María Martínez
Amsterdam, 8 de octubre de 2001



Paul Leenhouts

Paul Leenhouts (1957) obtuvo el diploma de solista en el SWEELINCK CONSERVATORIUM de Amsterdam (Holanda), donde estudió con Marijke Ferguson y Walter van Hauwe. Desde 1993 es profesor de flauta de pico en este conservatorio, y se ha especializado, entre otras cosas, en la evolución histórica de la flauta y en música de *consort*. Es miembro fundador del AMSTERDAM LOEKI STARDUST QUARTET, del COLLEGIUM ATLANTIS, del dúo IL TRANSILVANO (con el laudista Fred Jacobs) y de THE ROYAL WIND MUSIC CONSORT, el único doble octeto de flautas renacentistas del mundo. Una intensa actividad concertística ha llevado a Leenhouts por toda Europa, así como por Estados Unidos, Japón, y los países de la antigua Unión Soviética.

Ha dirigido durante años la organización del OPEN HOLLAND RECORDER FESTIVAL de Utrecht; actualmente es director del INTERNATIONAL BAROQUE INSTITUTE en la LONGY SCHOOL OF MUSIC de Boston (EE.UU.)

Además de como flautista, es muy conocido por sus numerosas composiciones y arreglos de música antigua y moderna, publicados por Moeck, Ascolta, y Huzza! Edition Amsterdam.

Quedamos con Paul en el bar que hay enfrente del Conservatorio de Amsterdam y, muy amablemente, nos invita a unas *De Koning*, una de las cervezas típicas holandesas. Va vestido con una americana oscura y con una de sus camisas de flores, con dos botones estratégicamente desabrochados, muy a su estilo.

ELOI y ANDREU– Muchas gracias por aceptar la entrevista. Nuestro objetivo fundamental es preguntarte sobre la próxima gira que el ROYAL WIND MUSIC CONSORT hará en España durante el próximo mes de abril. ¿Podrías explicarnos la historia de este conjunto, su fundación, funcionamiento, etc.?

PAUL LEENHOUTS– El grupo se fundó en junio de 1997 aquí, en el Conservatorio de Amsterdam, con los alumnos que habían terminado o estaban a punto de concluir sus estudios. La idea surgió por un deseo personal mío de introducir la interpretación en *consort*. Es una práctica que requiere mucha paciencia para que salga bien, no se puede hacer en poco tiempo. La gente, los

jóvenes, tienen cada vez más facilidad, que se puede ver por ejemplo en cómo consiguen montar piezas contemporáneas muy complicadas en uno o dos meses. Sin embargo, para enfrentarse con melodías sencillas, como las de Palestrina, Victoria o Guerrero, construidas a base de longas y brevis, y darles forma, necesitan mucho más tiempo. Además, todo esto guarda relación con otro tipo de ideales. Me gusta, por ejemplo, que los miembros del Royal Wind toquen frecuentemente de memoria, pues esto supone un tratamiento distinto de la melodía e influye en este «modelado» del que te hablaba. Piensa en los coros de niños de las escuelas inglesas tradicionales. Si eres un chico afortunado y tus padres te envían a una buena escuela, en la que tienes la oportunidad de cantar en el coro, inmediatamente entras en contacto con una larga tradición. Tradición... quizá esta palabra suena un poco pasada de moda, pero encierra algo significativo, significa que tu música tiene un uso y una función concretas, en este caso fundamentalmente religiosas, pero es fantástico que lo que haces tenga verdaderamente una misión.

La flauta dulce nació durante el siglo XVI, desde luego que la podemos encontrar mucho antes, desde el siglo XIII quizás, pero como familia nació realmente en el XVI, y el repertorio de ese momento es el que me resulta especialmente interesante. No me considero ningún abanderado de la música renacentista, soy un gran amante también de la música de cámara contemporánea, pero si pudiera volver al pasado con una máquina del tiempo, no dudaría en retornar al siglo XVI, o a principios del XVII.

El repertorio que toca el Royal Wind suele ser a cinco, seis, siete o incluso ocho voces, en principio siempre dobladas a la octava, y por tanto requiere una instrumentación amplia. La gente que no conoce en absoluto el instrumento suele definir al grupo como un 'órgano andante'. La idea no es exactamente sonar como un órgano, quizá en algunos aspectos, como la afinación o la conjunción, sólo que con la ventaja de que al distribuir cada voz entre varias personas, las líneas cobran muchísima vida, trabajo difícil para un organista.

En la época a que nos referimos estaba muy de moda un tipo de pensamiento 'armonioso', en el que cada realidad se integra ordenadamente en un todo: es el concepto que lleva a ciertos autores a escoger títulos como *Harmonie Universelle,* en el caso de Mersenne. La flauta de pico no tiene una tradición en este sentido, pues difícilmente está incluida en la orquesta o grupos grandes. Excepto en el caso de la música de *consort*, que, en mi opinión, es el único lugar en que podemos realmente decir que 'estamos como en casa'. Pero para esto se necesitan definitivamente instrumentos renacentistas; es muy difícil tocar este repertorio con instrumentos barrocos, se vuelven en tu contra, en contra de los ideales. Por ejemplo: al cantar una escala ascendente, el pensamiento nos lleva a interpretar la octava como eco de la tónica, en *decrescendo*, y así es como responden los instrumentos renacentistas, totalmente opuestos a los barrocos.

> para tocar en *consort* se necesitan instrumentos renacentistas; es muy difícil tocar este repertorio con instrumentos barrocos, se vuelven en tu contra

Además, en relación a este pensamiento armonioso, necesitamos también un ideal especial de afinación. Un ideal que descubrí con el cuarteto: durante los primeros tres años estuvimos trabajando afinación, sin que nadie nos lo dijera, sólo porque nos gustaba. No sabíamos las reglas, y sólo por instinto conseguimos tocar afinados, experimentando y escuchando cómo si algo está realmente bien afinado, proporciona una sensación maravillosa, un sonido rico y lleno. Es increíble que al cabo de quince años pudiéramos explicarlo en términos científicos, con ayuda de las matemáticas, los sonidos resultantes, los armónicos... Como conclusión podríamos decir que el único sistema posible de afinación en *consort* es el puro, por necesidad. Muchos constructores fabrican instrumentos en mesotónico —un error para mi—, intentando lograr el mayor número de terceras puras posibles, pero según la tonalidad en que toques puede ser muy duro de escuchar, pues te fuerza a ser flexible con las quintas, y tocar una quinta que no es pura resulta insoportable en cualquier instrumento de afinación no fija, como los de viento madera, cuerda o la voz.

Como conclusión: con la ayuda de las matemáticas hay que tocar con afinación pura, pero para conseguirlo se precisa mucho tiempo: tres años no son nada, y resulta un enorme esfuerzo tener que afinar no sólo las octavas, quintas y terceras, sino también las segundas mayores y menores, etc, que son mucho más difíciles de controlar, porque los sonidos resultantes son cada vez más graves.

E- Claro. La composición del Royal Wind cambia constantemente...

P- Por suerte cada vez menos, me siento afortunado porque la gente se 'engancha' cada vez más al grupo, y demuestra más esfuerzo, de modo que raramente se producen sustituciones. Por supuesto es muy duro reemplazar miembros con frecuencia, porque pierdes una tradición y un tiempo. El tiempo es algo precioso en este sentido, y como te decía antes en la práctica de *consort* mucho más que en cualquier tipo de música, incluso contemporánea. Los mejores intérpretes de música contemporánea suelen sonar como chavales de una escuela de música cuando tocan música de *consort*. Claro que también puede suceder lo contrario...

E- ¿Es un problema tener gente de diferentes nacionalidades y con personalidades tan distintas?

P- Resulta muy bonito, en realidad me encanta, ya que por supuesto cada uno lleva consigo una mentalidad y un carácter diferentes. Es una suerte para mí poder asignar a cada cual la tarea más adecuada: a veces encuentras flautistas que son especialmente buenos con flautas grandes, y otros tan encantadores con una soprano que no podrías pedirles que tocaran otra línea... cada uno tiene su punto fuerte, que ha de ser potenciado. También resulta muy sano el hecho de tocar con gente de países diferentes porque elimina las fronteras en tu música.

No me considero ningún abanderado de la música renacentista; soy un gran amante también de la música de cámara contemporánea, pero si pudiera volver al pasado con una máquina del tiempo, no dudaría en retornar al siglo XVI, o a principios del XVII.

The Royal Wind Music

E- En el Royal Wind podemos encontrar gente de España, Alemania, Holanda, Grecia...

P- Canadá, Austria, Irlanda, Nueva Zelanda... un auténtico *tutti-frutti*.

E- Y también la música de *consort* reúne múltiples estilos...

P- El término *consort* es muy amplio, y engloba formas musicales muy diferentes, desde las combinaciones de danzas (como la agrupación Pavana-Gallarda que origina las *suites* de cuatro o cinco movimientos en tiempos de Johann Schein), hasta obras vocales, como los motetes, que eran interpretados por instrumentos en muchas ocasiones y, cuando la construcción musical lo permite, son fantásticos para tocar. No siempre resultan adecuados, a veces están escritos en un lenguaje completamente vocal, o la relación música-texto hace imprescindible la presencia de éste.

E- La temporada pasada el Royal Wind tocó música española de *consort*...

P- Sí, invertimos mucho tiempo en in-

vestigación, siempre es más complicado investigar sobre música española que cuando tocamos repertorio inglés o alemán, por ejemplo. Para mí es muy interesante, ya que resulta ser lo más antiguo que hemos tocado con el grupo. El florecimiento de la música española se dio a principios del siglo XVI, igual que el de las demás artes y el de la propia sociedad, y posee algo que no tiene la música inglesa escrita cincuenta o sesenta años atrás, que está teñida por una especie de melancolía. La música española es más estricta, muchas veces aparecen acordes sin terceras, para mí son el equivalente musical de la estructura de una catedral gótica, y aparecen en el inicio o el final de muchas obras: simplemente la tónica, la quinta, y la octava... ¡es precioso ! O, por ejemplo, en la música de Victoria, muchas veces las voces no exceden un ámbito de sexta. Es un arte muy compacto y serio. Un hecho curioso, que he observado cuando he tocado en España con el cuarteto, es que la gente se ha mostrado, sinceramente 'poco seria' ante esta música. Antes tenía la impresión de que la música renacentista española estaba mucho más viva en su propio país, y curiosamente es casi al revés, lo cual, dentro de mi mentalidad holandesa, es un sinsentido, es una música muy poderosa. Tengo que decir que me declaro un gran *fan* de Francisco Guerrero, lo encuentro un fabuloso compositor, y por supuesto de Cristóbal de Morales. La temporada pasada cerrábamos la primera parte tocando *Mille Regretz*, de Josquin, y el *Agnus Dei* de la misa que compuso Morales sobre este tema, y fueron piezas que entusiasmaron al público tanto en Alemania como en Austria y Checoslovaquia.

E- Cambiando de tema, no sabemos nada de tu experiencia anterior como director...

P- No me puedo llamar director, aunque a veces dirijo. Con este tipo de grupo y de repertorio, apenas quieres darte cuenta tus movimientos son exagerados. El tipo de dirección que puedo realizar es totalmente diferente al que necesita, por ejemplo, una orquesta, soy más bien un organizador. Mi misión es garantizar la cohesión del grupo y la comunicación entre los miembros, dando ciertas indicaciones de expresión y manteniendo el *tactus*, pero no, por ejemplo, estar pendiente de señalar las entradas.

En la sonoridad tiene mucho que ver la sala: al organizar los *tours* siempre nos aseguramos de que tocaremos en sitios apropiados: castillos o iglesias, que encajen bien con la música. Es muy importante para la gente joven adquirir la experiencia de tocar en lugares que inspiren. Hay muchas 'medio-salas de concierto' o multifuncionales donde aún hay señales de la sesión de cine de la noche anterior, y eso no inspira demasiado. Necesitamos una buena acústica. No es por ser *snob*, pero ciertas músicas pertenecen a ciertos lugares, donde tienen mucho más sentido y se disfrutan mucho más.

E- ¿Cómo te sientes en el papel de director, pasar al otro lado...?

P- Bien, de hecho muy bien, es una experiencia curiosa con un grupo tan grande como éste: el año pasado teníamos dieciséis personas, y ahora quince, por razones de instrumentación. El número de miembros tiene que ver ante todo con el tipo de repertorio. Es necesario doblar ciertas voces, por ejemplo los bajos, me gusta que al menos haya tres personas en el bajo. En cierto modo, tocando en un *ensemble* tan grande como este, es muy complicado oír el sonido global desde dentro, es como tocar en la jungla. Puedes oír a tus vecinos, pero resulta difícil mantener el contacto con el resto del grupo, esto necesita mucho tiempo. Hacer música no es sólo perfeccionar la técnica, ampliar el conocimiento teórico, también es educarse en la escucha. Igual que los directores de orquesta, que necesitan cierto tiempo hasta que son capaces de abrir la partitura y escuchar mentalmente, sin que estén sonando... ¡Veinticuatro voces a la vez! En ese sentido, soy las orejas del grupo, con la ventaja de que yo, desde joven, he crecido dentro de la práctica en grupo.

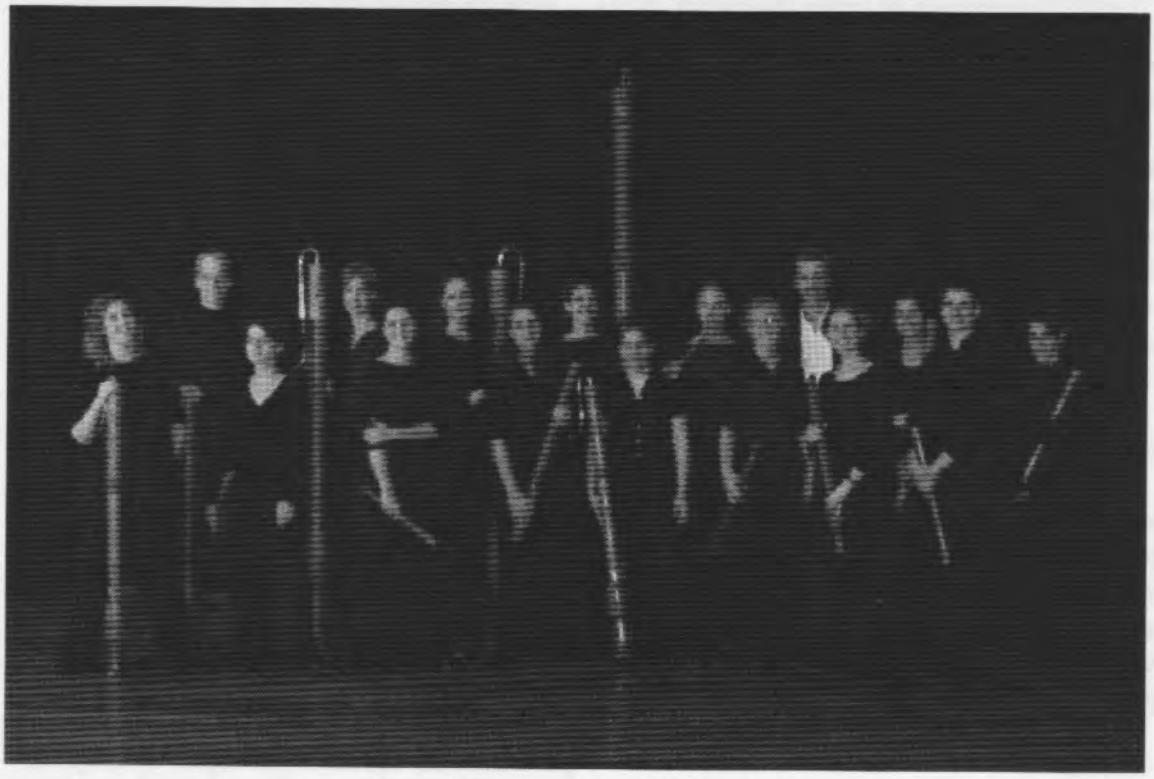
> ...resulta muy sano el hecho de tocar con gente de países diferentes porque elimina las fronteras en tu música.

Con este *consort*, tengo la preferencia de interpretar música del Renacimiento, por el valor que tiene. Como te dije antes, cada año, al buscar música para un nuevo programa, me sorprendo más y más con compositores que no conocía, sus piezas... hay muchas obras excelentes que permanecen en el olvido. También hay que hacer otras cosas, por ejemplo transcribir tablatura de laúd y de órgano. Esto me ha enseñado

mucho, por ejemplo, acerca de la manera en que se hacían los ornamentos.

E- Otra cosa, me gustaría preguntarte qué experiencia musical has conseguido tocando en un *ensemble* que no hayas podido conseguir tocando solo.

P- La afinación, primero, pero ya hemos hablado de ello. Hay intérpretes habituados al repertorio solista que, al tocar música de los siglos XVI o XVII, carecen del ideal de afinación que comentábamos antes. Segundo, la sensibilidad que consigues al reaccionar ante el más increíble y mínimo movimiento. En el campo concreto de la música contemporánea, lleva mucho tiempo conseguir que las obras funcionen realmente, sobre todo cuando trabajas con combinaciones de instrumentos que son totalmente diferentes entre sí. Y, por supuesto es muy importante que todos los músicos vayan juntos, pero conseguir esto no basta para sentirse satisfecho con una interpretación: es sólo un comienzo, luego viene la adquisición de una sensibilidad que te permita, por ejemplo, comprender una mínima respiración de tu compañero, o ajustar tu articulación al momento en que es pulsada una tecla. Hay muchos intérpretes que se olvidan de este aspecto, desgraciadamente, sólo quieren tocar las notas, y se pierden una parte fascinante de la música de cámara. Con un cuarteto aprendes todo esto más fácilmente, puesto que los instrumentos que tocas forman parte de una misma familia, y así es más fácil entenderse.



THE ROYAL WIND MUSIC

de izquerda a derecha: Laoise O'Brien: Irlanda / Erik Bosgraaf: Holanda / Terri Hron: Canadá / Arwieke Glas: Holanda / Stephanie Brandt: Alemania / Hester Groenleer: Holanda / Karin Burgerhout: Holanda / Kamala Bain: Nueva Zelanda / María Martínez Ayerza: España / Karolina Bäter: Alemania / Esther Nuijten: Holanda / Paul Leenhouts: Holanda / Andrea Guttmann: Austria / Katrin Sons: Alemania / Susanne Fröhlich: Alemania / Lena Chatzigrigoriou: Grecia

E- Dame una razón para hacer un cuarteto y otra para no hacerlo.

P- (Ríe). Esa es una buena pregunta. A ver, para empezar: si reúnes cuatro personas y la relación funciona, está claro que vale la pena, has conseguido algo importante. Por supuesto, debes tener un nivel técnico adecuado, una mentalidad en común para comprometerte (sí, incluso con el horario de ensayos...) y también una relación personal con cada uno de ellos. Si estas circunstancias se dan, puedes estar seguro de que el grupo tiene valor.

Por otra parte, es cierto que un conjunto de cuatro personas hace que el mecanismo de acción sea cuatro veces más lento. Muchas veces necesitas una política «comunista», donde todo el mundo pueda decir sí o no, de otra manera no funciona. Pero precisamente esa política ralentiza mucho las cosas. Pongo como ejemplo a los Beatles, que fue un increíble conjunto del pop: la unión de cuatro personas determinadas genera una mezcla muy concreta. Una vez separados, los CDs en solitario de cada miembro perdieron algo que tenían cuando trabajaban en común, y no eran necesariamente mejores que los del grupo. Es muy duro trabajar en un *ensemble*, porque tienes que aceptar este sistema, y a veces ser un poco «maleducado» para decirle a tu amigo «*hheeeeeyyy*, espabila, que estás bajo». Si es un amigo de verdad, es perfectamente posible.

En general encuentro el talento natural más atractivo [que el trabajo], pero no nos podemos permitir, como flautistas, el ser sucios. La flauta es un lápiz demasiado fino como para eso…

E- ¿Qué piensas cuando alguien te dice que tocas un instrumento escolar?

P- Nunca reacciono ante eso. Si te empeñas en probarte a ti mismo que no es cierto, quiere decir que en efecto tienes algo que demostrar. Cuando amas lo que haces, y lo haces bien, y sabes que lo haces bien, vale la pena, tiene una función. Así que mi respuesta sería «desde luego».

E- Si tuvieras que escoger entre talento o trabajo...

P- Hmmm... difícil. En general encuentro el talento natural más atractivo, pero no nos podemos permitir, como flautistas, el ser sucios. La flauta es un lápiz demasiado fino como para eso…

E- Una pregunta para un amante del jazz como tú. ¿Crees que es posible tocar jazz en una flauta de pico?

P- Todo es posible, pero la flauta no es en principio un instrumento de jazz, aunque he hecho arreglos en este sentido, no puedes tocar tres notas en un bar lleno de humo y que la gente te diga «¡*oh, yeah*!», te dirían quizás otras cosas... Pero si lo utilizas como excepción, puede resultar sorprendente. Pero no podemos aspirar a usar la flauta de pico como cualquier otro instrumento estándar del jazz.

E- ¿Cuál es tu flauta preferida?

P- En general me encantan las tenores, en especial las tenores renacentistas. En el Barroco, me gusta mucho la contralto en sí bemol, y entre las modernas, los bajos, sobre todo las Paetzold.

E- ¿Qué piensas de los nuevos modelos de flautas: Paetzold, Helder, Tarasov…?

P- Son buenas, en general. Pero creo que el nivel de interpretación está muy por encima del desarrollo en la construcción de nuevos modelos, sobre todo en cuanto a las llaves, muy malas en comparación con las de los oboes, clarinetes, saxos… se hacen con materiales malos y un diseño nefasto que se podría arreglar con una simple ruedecita. Tenemos que seguir investigando en este sentido, hay mucho que mejorar, las flautas funcionarán mejor y nosotros tocaremos más a gusto.

Tarifas de publicidad en la Revista de flauta de pico

contraportada	60 €
página entera	50 €
1/2 página	30 €
1/4 de página	18 €

E- ¿Crees que las nuevas composiciones nos pedirán flautas con sistemas parecidos al Boehm?

P- No, no lo creo. No le veo futuro. Creo que la flauta necesita los agujeros abiertos ya que así tienes la posibilidad de manipular, tocar cualquier altura, cualquier *glissando*... los instrumentos con muchas llaves carecen de este encanto.

E- ¿Quieres decir que deberíamos informar mejor a los compositores?

P- No es más información lo que necesitamos, aunque por supuesto esto es también fundamental, sino crear más fascinación por el instrumento y sus características.

E- ¿Qué piensas del presente y futuro de la flauta?

P- Pienso que ahora mismo se está tocando menos que hace veinte o treinta años. Antes de empezar a estudiar en Amsterdam, iba a clase a la escuela de música de Leiden, y en su momento más álgido había 200 estudiantes de flauta con 14 profesores, es increíble. Creo que el momento actual es mucho más saludable, ¡ahora no hay tanta gente que escoja la flauta de pico como instrumento! Vuelvo a insistir en la importancia de cara al futuro de la música de cámara contemporánea, donde tenemos un papel importantísimo dando color, en cualquier combinación. En cuanto a literatura actual, nos faltan, por ejemplo, buenos conciertos con orquesta, cosa en que tanto los intérpretes como los compositores deberíamos seguir insistiendo. En relación a los constructores, hay un florecimiento evidente, destaco la evolución en la fabricación de modelos distintos de flautas renacentistas, cosa totalmente novedosa, como los modelos Rafi de Li Virghi, las flautas Virdung de Brown, Marvin, que siempre se ha preocupado por los modelos medievales, o Adriana Breukink. Hay mucho más interés en la música de cámara, por ejemplo la del Barroco, donde las piezas a solo son en general poco importantes, pero sí lo son las trío sonatas, los conciertos, las cantatas... esto nos favorece, muchas veces no tenemos un papel extenso, pero nuestras intervenciones son siempre especiales.

En cuanto a literatura actual, nos faltan, por ejemplo, buenos conciertos con orquesta, cosa en que tanto los intérpretes como los compositores deberíamos seguir insistiendo.

E- Volviendo al tema principal del ROYAL WIND, ¿qué consejo darías a sus miembros para evitar el miedo escénico?

P- En realidad no tenemos este problema, prácticamente. Quizás por la forma de trabajar que tenemos en Amsterdam, donde eres consciente de que tocas siempre para un público, ya que las clases son abiertas. El problema más grande en el ROYAL WIND es la organización, la concentración, necesaria ante todo para tocar de memoria (el setenta por ciento de la música de nuestros programas se toca de memoria). Si empleas en todo esto el tiempo necesario la expresión es adecuada.

E- ¿Qué le dirías al espectador español para que venga a escuchar el ROYAL WIND, aunque no sepa nada de música de flauta ni del Renacimiento?

P- En sí mismo ya resulta sorprendente y espectacular el hecho de ver y escuchar instrumentos con los que difícilmente te encontrarás otra vez en tu vida, especialmente por el tamaño: flautas como la sub-contrabajo, que mide tres metros exactos, y es todavía la única que hay mundo. Por supuesto que si existe esta flauta es porque tiene una función determinada en el grupo, no sólo como un elemento de *show*. También es un placer para mí el hecho de poder trabajar con este grupo de jóvenes entusiastas, el de participar en un ideal, y el poder interpretar música de memoria, rompiendo la barrera de los atriles que nos separa del público. Y resulta ser una gran ocasión para escuchar una música muy bien escrita, con mucha variedad y llena de vida. Muchas veces la gente piensa que la música renacentista suena como si de un experimento macrobiótico se tratara, pero eso está muy lejos de la realidad. Tocamos música de danza, a la que añadimos nuestras propias disminuciones... Además de las flautas, contamos con dos instrumentos de cuerda, el laúd y el arpa; resulta muy bonita la combinación de estos entre sí y con el *consort*. Tengo que decir además que, en el Renacimiento, la música de laúd era transcrita para *consort* y viceversa. El arpa también fue un instrumento muy popular, sobre todo en España.❑

Ejemplares españoles para el catálogo de iconografía de la flauta de pico en internet (www.iinet.inet.au/ ~ nickl/art) de los que se necesita más información

Anthony Rowland-Jones, agosto 2002

El Burgo de Osma, provincia de Soria. Museo de la Catedral. Virgen con ángeles músicos que tocan órgano positivo, viola, flauta doble, laúd, arpa y flauta dulce(?). Es necesario corroborar la información, incluyendo el nombre del artista si es conocido, fecha (declarado como del "siglo XVI"), número de inventario, medio (¿óleo sobre madera?). Fotografía si es posible.

Segovia. Iglesia de La Trinidad. Retablo, panel central inferior que muestra la Virgen con el Niño y ángeles músicos. A la izquierda, vihuela y flauta (¿dulce?). El retablo fue encargado en 1511 por la familia Del Campo. ¿Es una flauta dulce? ¿Se conoce el nombre del pintor? Se necesita fotografía del detalle del ángel con flauta dulce.

León. Iglesia del Monasterio de San Marcos (se accede por el hotel). Sitial del coro elevado tallado en 1537-43 por Juan de Juni, Guillermo Doncel y Juan de Angers. ¿Es una flauta dulce el instrumento que toca la figura de la primera fila de sillas (centro izquierda)? Se necesita fotografía.

La Granja de San Ildefonso, Palacio Real, provincia de Segovia. Ala este, habitación 3 (el pequeño comedor). Óleo situado a la izquierda de la puerta por la que se entra desde la habitación 2; naturaleza muerta que incluye muchos instrumentos musicales, posiblemente del s. XVIII. Todos son de viento madera. ¿Incluye flautas dulces? ¿Quién es el autor del cuadro? ¿Fecha? Se necesita fotografía.

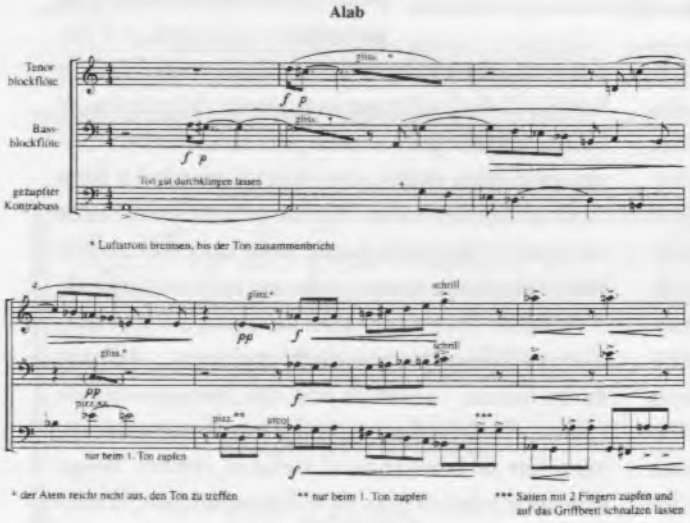
El Escorial. Biblioteca. Fresco en la curva inferior de la bóveda, hacia la mitad del lado enfrente del patio. Un viejo con barba toca una flauta dulce. Pintado por Pellegrino Tibaldi entre 1586 y 1593. La figura está dentro de una serie de hombres sabios de la antigüedad. ¿A quién representa y a qué (¿artes liberales?)? ¿Hay otras flautas dulces en los frescos? Se necesita fotografía.

MOECK

RONALD J. AUTENRIETH (*1959)

Alab & Drive

Two pieces for tenor recorder, bass recorder and plucked double bass



"Alab" and "Drive" are musical terms that derive from Western and Eastern traditions. In Indian raga music an "alab" is a rhythmically free and contemplative introduction preceding the "raga" which forms the main part of the performance and consists of recurring variations based upon specific modes. The word "drive" stems from jazz music. A music with drive has a steady rhythm with a strong driving force that can have a great impact on the listener.

One should enjoy the sense of calm that the "Alab" piece radiates and try to convey its contemplative character when performing. One should have the feeling that one is preparing for something serious and important. The 2nd movement on the other hand marked "Drive" flies by like a soft and cool breeze.

The double bass, if not available, can be replaced by an electronic bass, keyboard or a digital piano with the corresponding registration. One should be aware however that a double bass sounds an octave lower. When using an alternative one should therefore play or register 8ba.

MOECK MUSIC
INSTRUMENTE UND VERLAG

P.O. Box 31 31 · D-29 231 Celle
Telefon: +49/51 41/88 53 0 · Fax: +49/51 41/88 53 42
E-Mail: info@moeck-music.de
Internet: www.moeck-music.de

Edition Moeck No. ZfS 761
ISMN M-2006-761-1

LA OBERTURA, LAS ARIAS Y PARTES INSTRUMENTALES PARA FLAUTA DULCE... SOLA

Patricio Portell, København, otoño de 2000

En Inglaterra todo *Gentleman* o *Lady* conocía las reglas elementales de la música, de las cuales se servían para recrear sus momentos de ocio. El instrumento más adecuado para ello, en las últimas décadas del siglo XVII y en las cuatro primeras del XVIII, fue la flauta dulce, que gozó de una popularidad sin precedentes en la historia del instrumento. La flauta dulce se consideró tan típica inglesa que se la llamó "la flauta de Inglaterra", para diferenciarla de "la flauta de Alemania". Otro nombre que encontramos es el de *Common Flute*, o sea, flauta común, lo que demuestra cuán corriente se consideraba al instrumento.[1] Podemos también deducir del hecho de que fuera llamada 'flauta común', el que era tocada por la gente común, o sea la clase media; la flauta travesera, el instrumento de las clases elevadas que fue popularizándose cada vez más hasta que alrededor de 1740 fue tanto o más popular que la flauta dulce. La cantidad de partituras y métodos para flauta dulce publicados durante 1700-1740 es enorme, cubriendo todos los gustos, el italiano y el francés, el simple y el virtuoso, el popular y el erudito.

Samuel Pepys (1633-1703) fue un típico *gentleman* de la época: perteneció a la clase media, hombre de mundo y culto, escribió un diario[2] íntimo que resulta interesantísimo para saber acerca de la vida diaria en Londres desde 1660 hasta 1669. Podemos leer sobre la política, vida cotidiana, vida de salón, conciertos y anécdotas entre otras muchas cosas. Pepys era un gran melómano y como instrumento diario tenía al *flageolet*, que estaba entonces de gran boga en parte por su relativa facilidad y por la comodidad, ya que "simplemente se lo podía llevar en el bolsillo"[3]. El 23 de agosto de 1677 nos relata: "No bien me desperté cuando llegó Greeting[4] quién me entregó una melodía para dos *flageolets*, la cual tocamos; es una melodía que tocan en el Teatro del Rey..." Greeting era el maestro de música de la familia y les enseñaba las normas básicas de la música y a tocar el *flageolet* a la señora Pepys. En este pequeño relato de su vida cotidiana podemos ver a una persona que tiene un maestro de música para su familia, que le adapta piezas musicales conocidas y de moda tomadas de distintas piezas teatrales en boga para que pueda interpretarlas y disfrutarlas en casa, en familia. En este período el *flageolet* aún conserva su rol.

El 8 de abril de 1668 escribe en su diario que después de asistir a la presentación de *Los amantes infortunados* en el teatro del Duque de York, fue a la casa de Drumbley[5] donde tuvieron una larga charla acerca de flautas y *flageolets* (*pipes*) y compró una flauta dulce con la intención de aprender a tocarla; también dice que entre todos los sonidos, el de las flautas dulces es el que más le agradaba. No encontramos otro comentario para saber si en realidad se puso seriamente a practicar su nuevo instrumento, lo único que dice es: "Cuando llegué a casa, en mi gabinete de trabajo, toqué la flauta y aprendí la escala sin la ayuda de un método...". Otro dato de importancia aparece reseñado en el año 1668, en el que Pepys decide comprar su nuevo instrumento. Se puede deducir que alrededor de esa fecha la flauta dulce comienza a instalarse en las costumbres musicales de la clase media.

En 1679, once años después, se edita el primer método inglés para este instrumento con el título *A Vade Mecum for the Lovers of Musick, Shewing the Exellency of the Recorder* escrito por John Hudgebut. Éste será seguido dos años más tarde por el método de John Banister *The Most Pleasant Companion; or, Choise New Lessons for the Recorder or Flute*. A partir de aquí sigue una larga lista de métodos hasta que la flauta dulce pierde su auge y la flauta travesera toma su lugar en la música hogareña hacia fines de la primera mitad del siglo XVIII.

Pepys solía ir al teatro y Etherege[6] es uno de los autores que cita en su diario. No sabemos si asistió a la pieza teatral de *El hombre a la moda*,[7] representada posiblemente por primera vez el 11 de marzo de 1676, ya que su diario llega hasta 1669. En esta pieza podemos leer algunos fragmentos humorísticos sobre la moda de 'lo francés'

y también un breve comentario sobre la flauta dulce y su rol en la sociedad londinense:

Medley:
¿Qué?, ¿es usted de ese tipo de damas que después de escuchar nuestras óperas tienen los oídos tan delicados que no pueden encantarse si no es con flautas dulces y oboes franceses?[8]

Este comentario, entre otros, nos da una pauta de la llegada y popularización de la música francesa y del gusto francés en general. Lo francés era sinónimo de sofisticación y elegancia. En prácticamente todos los métodos y literatura musical de este fin de siglo encontramos danzas francesas aisladas o en forma de suites, tanto de autores franceses como de autores ingleses partidarios del estilo francés.[9] En la segunda parte de *The Division Flute*[10] publicada en 1708, podemos encontrar en la página nueve una *Chacone* sin nombre de autor. Se trata de la chacona de la ópera *Phaëton* de Lully y tal vez la pieza gozó de tal popularidad que no hizo falta nombrar el autor ni la proveniencia.

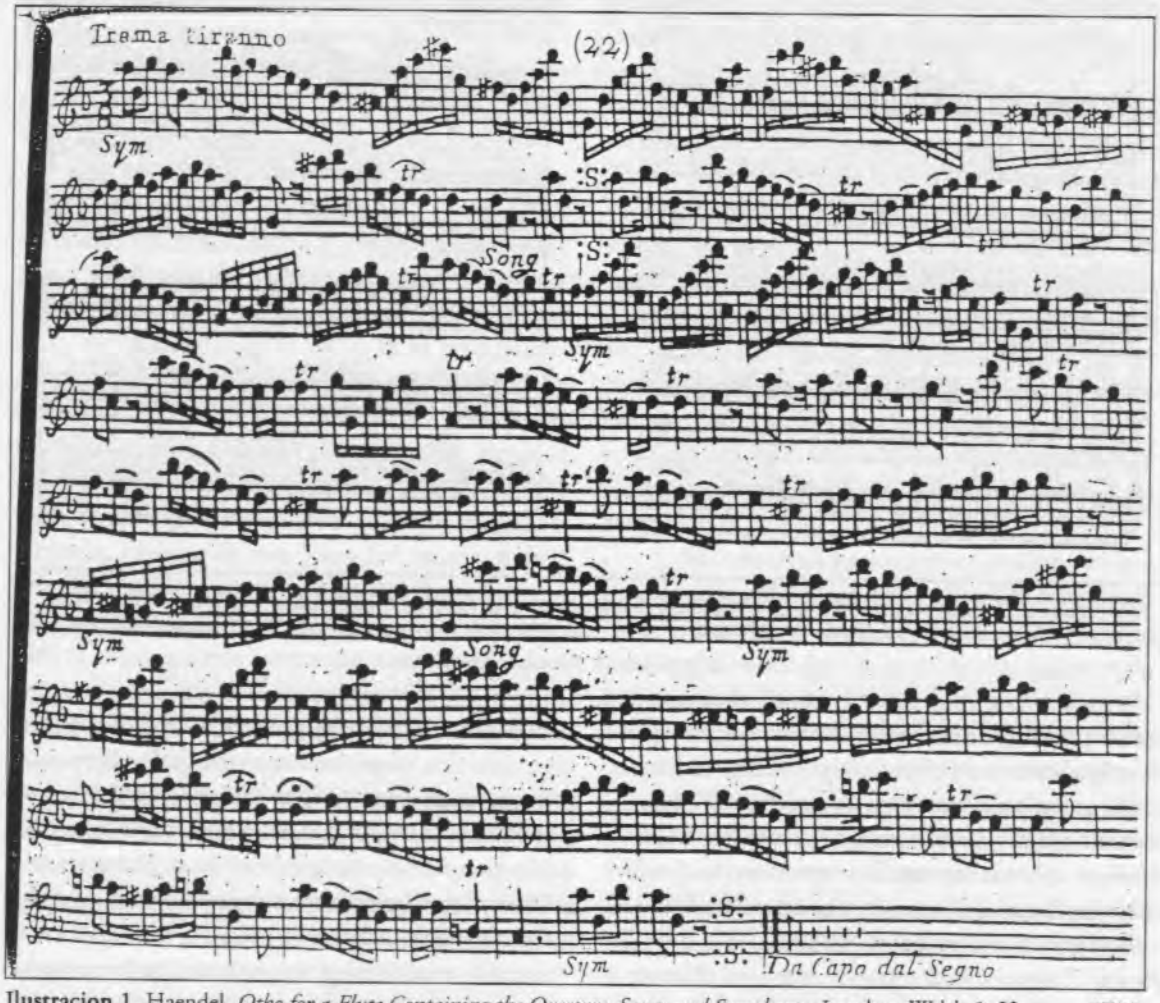
Otro relato interesante relativo a la vida cotidiana musical de 'salón familiar' podemos leerlo en el diario de John Evelyn[11] con fecha 20 de noviembre de 1679, en donde nos relata que el autor y su mujer, después de haber cenado en la casa de Mr. Slingsby, maestro acuñador, fueron invitados a escuchar música, que fue interpretada exquisitamente por cuatro maestros de renombre: Du Prue, un francés, al laúd; Signor Bartholomeo, un italiano, al clave; Nicholao, al violín, y un alemán, que tocó la novedosa *viol d'amore*. Hubo también quien tocó la flauta dulce y comenta que era un instrumento muy requerido para acompañar a la voz, que el hijo y la hija de Mr. Slingsby tocaron como los cielos y lo hacían frecuentemente en las reuniones de la casa.[12] ¡Cuántos músicos de toda Europa estaban reunidos para un concierto de salón en esa época y en ese contexto!

Londres se va transformando en una capital musical, a donde llegan músicos de toda Europa. Instrumentistas, cantantes y compositores arriban a la ciudad para instalarse y ganarse una *chance* de triunfo. En un principio gran cantidad de franceses: algunos hugonotes, otros escapados de la tiranía de Lully. Charles Dieupart y Robert Cambert fueron algunos de ellos. Un poco más tarde llegan los italianos con nuevos estilos e ideas de las diferentes escuelas nacionales como la napolitana y la romana con maestros como Francesco Barsanti, Giuseppe Sammartini, Giovanni Bononcini y Francesco Geminiani. Por último también llegaron compositores y músicos alemanes como Gottfried Finger, Georg F. Haendel, Johann Christian Schickhard y Johann Christoph Pepusch. Haendel llega por primera vez a Londres en 1710, donde hace representar su ópera *Rinaldo*, instalándose definitivamente en Inglaterra en 1712; para esta fecha estrena *Il Pastor Fido* y a partir de 1720 escribe una o dos óperas cada año. Bononcini llega a Londres en 1716 donde se instala hasta que en 1733 viaja a París. La llegada de Haendel también contribuyó a la propagación de las representaciones de las óperas italianas con los textos originales en italiano, ya que era muy común traducir al inglés el libreto de alguna ópera de renombre para adaptarla al público londinense. El florecimiento musical facilitó también la producción de músicos y compositores ingleses: Henry y Daniel Purcell, Lewis Mercy, William Croft y William Topham. Todos estos autores dejaron diseminadas una gran cantidad de obras dedicadas a la flauta dulce: sonatas y suites a solo y a trío, música de cámara con flautas dulces y otros instrumentos, cantatas y también música de moda. Algunas de estas obras estaban dedicadas a los músicos eruditos y otras a los diletantes; para todos los gustos y para todas las posibilidades. Muchos de estos compositores de renombre también daban lecciones de música a familias adineradas a las que les daba prestigio tener un tal maestro, quien algunas veces tocaba en concierto en sus salones privados para la familia y amistades, como nos cuenta John Evelyn.

La actividad musical se vio también favorecida gracias al fecundo trabajo de impresión de Walsh & Hare y otros impresores. La idea era la de imprimir música y comercializarla. Los escrúpulos prácticamente no existían y frecuentemente surgían escándalos sobre partituras robadas y publicadas por ellos. La competición entre el editor Roger de Amsterdam y Walsh fue casi una guerra hasta que llegaron a un acuerdo. Todo esto de alguna manera favoreció la aparición de una cantidad de música impresa sin precedentes hasta ese momento. La filosofía era vender y ganar dinero. La selección musical era amplia: todos los gustos y estilos desembarcaban en Londres. La burguesía y la clase media querían hacer música, compartir momentos en familia o con amigos y con música.

Esto crea la necesidad de un tipo de música no tan erudita, de cierta simplicidad técnica en algunos casos, y recrear las arias de ópera y danzas en boga salidas de grandes producciones era una idea tentadora. Tómese conciencia de que la ópera no era un espectáculo erudito, era un entretenimiento, un lugar de encuentro, de *glamour*, donde, para muchos, además se escuchaba música. La idea era clara, transcribir las arias de la última ópera en boga para distintos instrumentos, voz o clave, para poder tocar solo, acompañado o en grupo. Todas las posibilidades se ofrecieron, pero una de las más curiosas era la de transcribir las arias, oberturas, minuetos y gavotas de la última ópera para flauta dulce, pero sola. La flauta hace todo: el solista, la orquesta y el bajo; en casi todas las ediciones también se incluyeron algunos dúos. Los títulos eran por lo general de este tenor: *Griselda para flauta. La obertura, partes instrumentales y arias para flauta dulce sola y los dúos para dos flautas dulces de aquella ópera celebre compuesta por Mr. Bononcini.*[13] El modo de adaptar la música para la flauta dulce consistió en transcribirla a las tonalidades más adecuadas para el instrumento, tomar la parte del primer violín o del instrumento solista, en el caso de las partes instrumentales, y la parte de canto en el caso de las arias. También se tomaron el trabajo de especificar en la partitura las partes del solo de canto *Song*[14] y las partes instrumentales *Sim*[15] para aclarar cuándo eran las respectivas partes en la partitura original.

La música que se escuchaba en los teatros y salas de conciertos había que recrearla en casa; se tenía que saber bailar el último minueto de Haendel y practicarlo en casa, para ello también había que tocarlo. Hacia finales del 1600, comienzan a aparecer editadas las primeras colecciones de canciones inglesas con bajo continuo, en donde aparece la versión para flauta; entre ellas la de 1697 de Morgan[16] que es un interesante conjunto



Ilustracion 1. Haendel, *Otho for a Flute Containing the Overture, Songs and Symphonys*, Londres: Walsh & Hare, ca. 1723, p. 22. The British Library, a.206.a.(4); de la ópera *Ottone Re di Germania*, aria de Gismonda en el III acto.

de arias, con el bajo, donde se especifica de qué pieza teatral proviene y quién la cantó: *Júpiter desciende en su águila*[17] cantada por Mr. Leveridge[18] en la música de *La paz general.*[19] En esta colección de arias encontramos al pie de cada partitura la versión para flauta dulce sola de cada aria, adaptada en la extensión y en las tonalidades más apropiadas del instrumento. Si bien no se encuentra ninguna aclaración sobre la posibilidad de ser tocadas con el bajo, podemos suponer que simplemente se transponían a la tonalidad necesaria. Este tipo de colecciones se hará muy popular, especialmente porque son inglesas y en lengua inglesa: todo el mundo podía entender de qué se trataba. De entre estas colecciones con la adaptación de canciones para flauta dulce podemos citar *The Musical Century in One Hundred Ballads... Vol II*[20] de Henry Carey, editadas por él con una subscripción de más de 270 personas. Carey era un reconocido autor de canciones, poemas y obras de teatro, contrario a la ópera italiana y ferviente defensor de la ópera inglesa. Las canciones en un principio fueron editadas como *song-sheet*, o sea, una hoja con una canción para una voz y continuo y su adaptación para flauta sola al pie de la partitura. Posteriormente fueron reunidas y publicadas en dos volúmenes: el primero se editó en 1737 y el segundo en 1740. Cada volumen tiene cincuenta canciones. En una de las últimas páginas del segundo encontramos algo muy significativo, no hay una, sino dos adaptaciones al pie de la página: la primera para *german flute* en Sol mayor y la segunda para *common flute* en Do mayor. Cabe deducir que para alrededor de 1740 la flauta travesera comienza a ser tanto o más común que la flauta dulce.

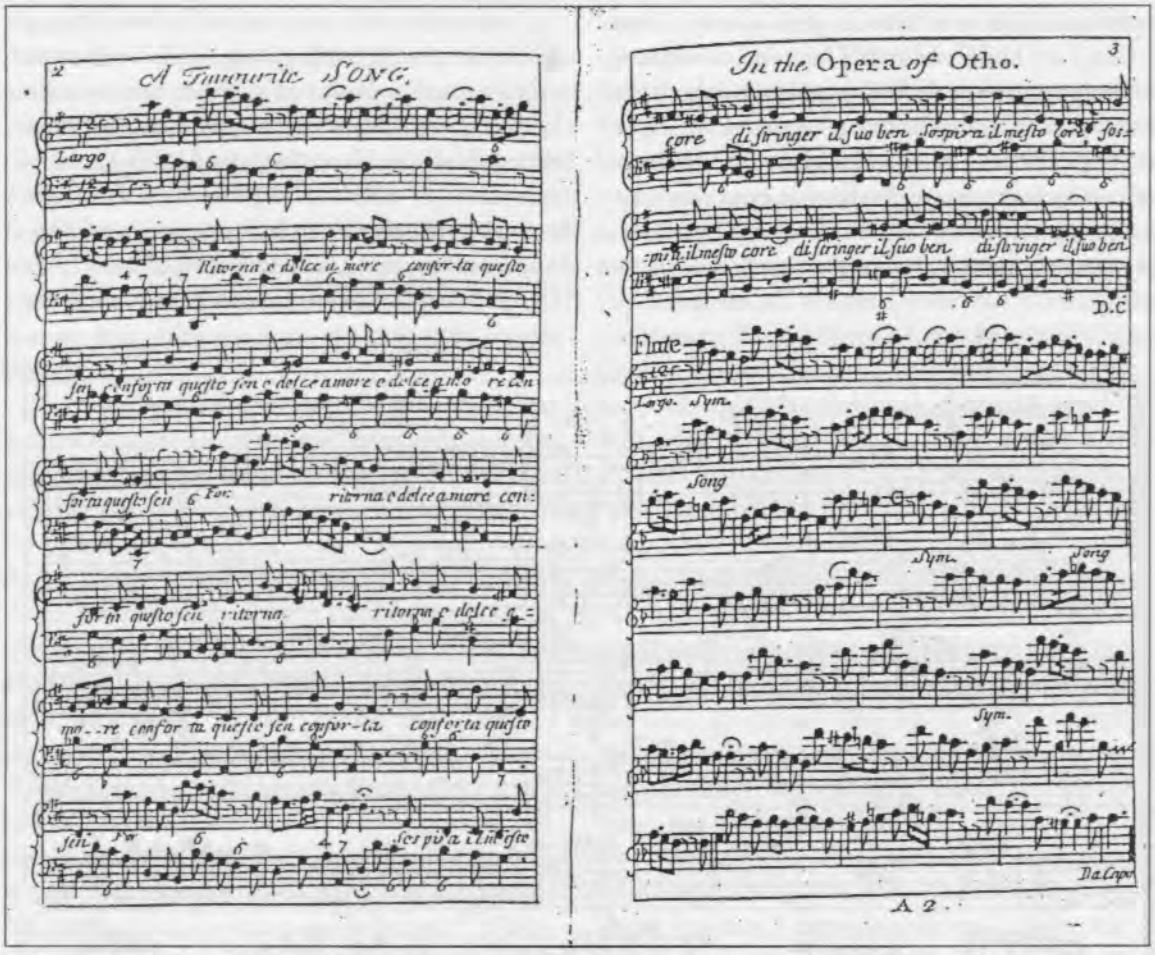


Ilustración 2. Richard Neale, *The Pocket Companion for Gentlemen and Ladies*, Londres: Cluer's Printing Office, 1724, pp. 2-3, Biblioteca Real, Copenhague, Departamento de Música, U6; de la ópera *Ottone Re di Germania* de Haendel, aria de Ottone en el acto I: *Ritorna o dolce amor.*

En cuanto al gusto italiano podemos encontrar aún más material, y si bien las óperas eran

en lengua extranjera, esto no les impedían ser aún más populares encontrándose arias, danzas y oberturas de una u otra opera adaptada para todo tipo de instrumento o voz.

Entre las adaptaciones para flauta dulce encontramos cuatro diversos tipos.

1: El aria de la ópera para canto y continuo, a veces con la parte de orquesta reducida a un violín, y con la adaptación para flauta dulce sola al pie de la página, como figura en las canciones inglesas es decir al pie del aria o en la página siguiente, como por ejemplo encontramos en *A Pocket Companion for Gentlemen and Ladies Being a Collection of Favorite Songs, out of the most Celebrated Opera's Compos'd by Mr Handel, Bononcini, Attilio & c in English and Italian... The whole Transpos'd for the Flute in the most proper Keys*,[21] Londres, 1725. Este tipo de colecciones eran muy comunes y eran dedicadas a todo tipo de gusto musical: italiano e inglés. Entre las más populares colecciones encontramos *Calliope or English harmony: a collection of the most celebrated English and Scots songs...* editadas en 1746 y 1747; *The lyre* en 1746; *Universal Harmony or, The Gentleman and Ladie's Social Companion* en 1745 y *The Opera Miscellany* en 1730.

2: La obertura, las arias y partes instrumentales 'curiosamente' adaptadas para flauta dulce sola, sin bajo continuo. La música de la última ópera con éxito, era seleccionada por el editor y adaptada por 'un maestro eminente'. En algunas de las publicaciones se incluyen dúos para flautas dulces solas como en la versión de *Julius Cæsar*. Veintiocho óperas de Haendel fueron publicadas de esta manera,[22] como por ejemplo: *Rinaldo Curiously fitted & Contriv'd for a single Flute with their Symphonys Introduc'd in a Compleat maner*, Londres. El éxito de esta ópera fue muy grande y por ello también adaptada para dos flautas y continuo, siendo la única ópera de Haendel que también se editó con esta formación instrumental. Las versiones para flauta dulce sola resultaron las más comercializadas, las más requeridas por el público y las que existen en mayor número.

3: Las arias y partes instrumentales adaptadas para flauta dulce y bajo continuo. Aparentemente no se conocen ediciones de este tipo de adaptaciones de óperas en estilo italiano o inglés, pero se puede pensar que simplemente se podía adaptar el bajo continuo de las ediciones de canto (ejemplo 1), especialmente teniendo en cuenta la facilidad que se tenía en la práctica de la transposición en la época. Las adaptaciones de las arias de óperas para un instrumento y continuo eran también muy comunes en conciertos públicos[23] así como las adaptaciones para clave solo.[24] Existen algunas adaptaciones de óperas francesas para un *dessus & basse* generalmente acordes al ámbito de la flauta dulce.[25]

4: La obertura, las arias y partes instrumentales adaptadas para dos flautas dulces y bajo continuo. *Rinaldo* de Haendel, *Camilla*[26] de A.M. Bononcini[27] y *Hydaspes*[28] de Mancini, son las tres obras que se conocen de este tipo de adaptación. De *Rinaldo* aparentemente existe sólo una edición completa en la Biblioteca de la Universidad de Cambridge, de *Camilla* se conserva solamente el bajo y de *Hydaspes* dos ejemplares completos.[29] Tomando como modelo el ejemplar de *Rinaldo*, se observa que la adaptación para las flautas fue construida en base a la primera voz instrumental o vocal para la flauta I, y un compromiso entre la segunda voz y la parte de *viola da braccio*, para la flauta II. En cuanto al continuo, no tiene cifrado, resta prácticamente fiel al original, pero en algunos casos fue también utilizada la parte de la *viola da braccio*. Es interesante destacar la nominación *Flauto basso* para realizar el bajo, y que tampoco se hace referencia a la realización del continuo en los títulos, lo que explicaría la inexistencia del cifrado. Un elemento que contradice un poco la utilización de una flauta dulce bajo es el registro, que en algunos casos sobrepasa el ámbito del instrumento, pero también se puede tener en cuenta que la transposición a la octava adecuada era de uso corriente en la época así como el uso de una flauta dulce bajo para doblar al continuo de las óperas.

Se conservan y se conocen otras operas que fueron adaptadas para una o dos flautas solas.[30] De algunas de las obras no se conoce el nombre del autor a pesar que en aquellos días gozaron de popularidad. Puede resultar interesante para saber qué óperas y autores gozaron de fama aparte de los conocidos. Se adaptaron también dos óperas de G.B. Bononcini: *Astartus* para flauta dulce sola y *Griselda* que contiene también un par de dúos. Encontramos a Gasparini con las óperas *Antiocus* y *Hamlet* editadas en Londres alrededor de 1712 en una adaptación para flauta sola. *Antiocus*[31] fue estrenada en Venecia en 1704 y *Hamlet*,[32] *Ambleto* en italiano, también estrenada

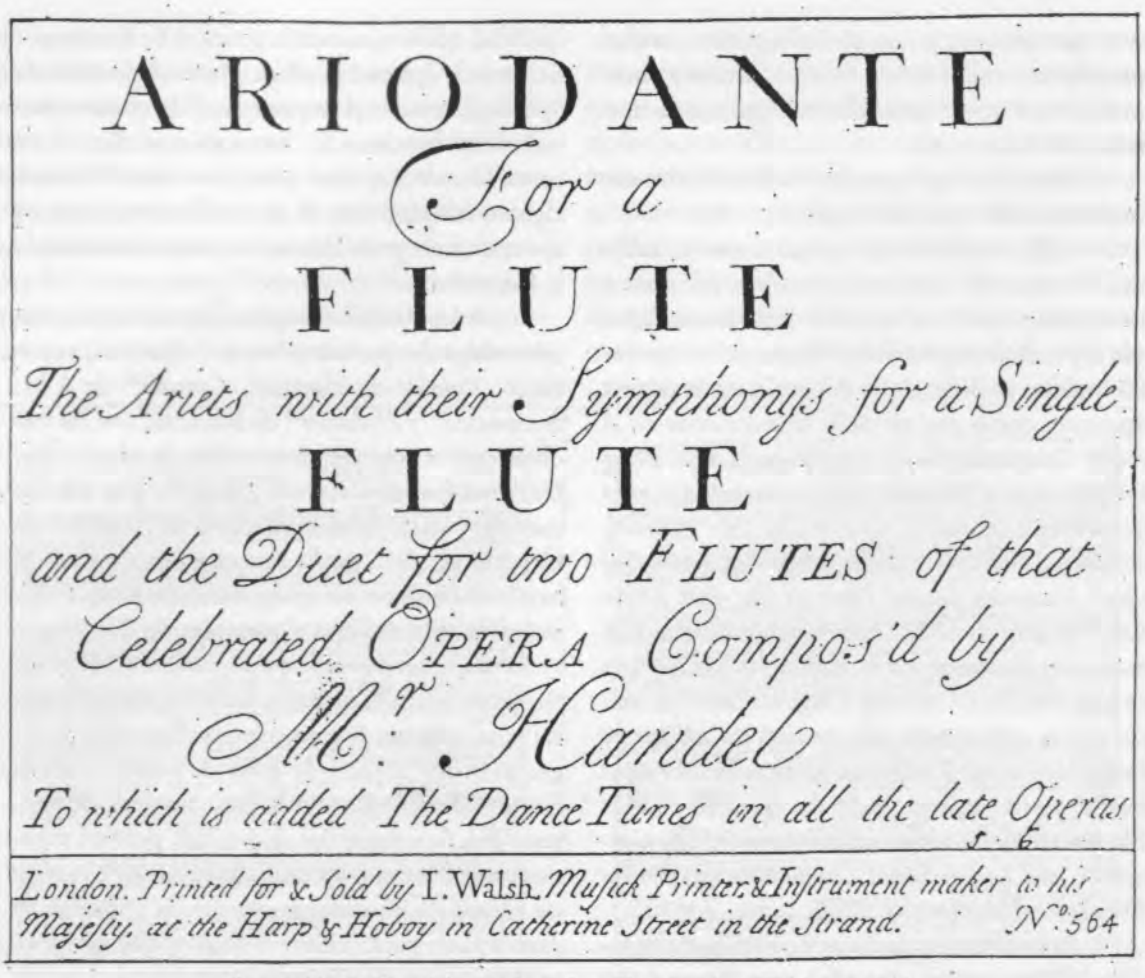

ARIODANTE
For a
FLUTE
The Ariets with their Symphonys for a Single
FLUTE
and the Duet for two FLUTES of that
Celebrated OPERA Compos'd by
Mr. Handel
To which is added The Dance Tunes in all the late Operas
London. Printed for & Sold by I. Walsh. Musick Printer & Instrument maker to his Majesty. at the Harp & Hoboy in Catherine Street in the Strand. N°:564

Ilustración 3. Haendel, *Ariodante for a Flute*, Londres: Walsh, ca. 1734

en Venecia un año más tarde. La ópera *Numitor* de Giovanni Porta fue estrenada en Londres el 2 de abril de 1720 y de ella se editó la adaptación para flauta dulce sola. El 19 de marzo de 1723 se estrena *Marcius Coriolanus*. Entre las cantantes figuró la famosísima *Signora* Cuzzoni, quién podía asegurar el éxito de cualquier ópera. El 14 de junio se estrena *Vespasian* que fue acogida con gran éxito y ganó prestigio por su excelente composición. La música de las dos óperas fue compuesta por Atilio Ariosti, el éxito de estas obras produjo la impresión de sus respectivas adaptaciones para flauta dulce. También figuran autores anónimos en nuestra lista con *Almahide* y *Calypso*.[33] De la ópera *Crosus* o *Croesius* se editaron en 1714 dos versiones: una para flauta dulce sola y otra para dos flautas y continuo. Alrededor de 1730 se publican las adaptaciones de las óperas *Arminius*, *Phyrrus and Clotilda* y *The Flora's Opera*.

Algunas adaptaciones en forma de dúos sin bajo fueron publicadas junto con otras obras como los dúos de Daniel Purcell, con *Camilla* & *Arsinoe*[34] y *Thomyrris*. Esta última se trata de una ópera pastiche hecho por John James Heidegger con música de Alessandro Scarlatti, Bononcini y Agostino Steffani. Una serie de sonatas y una chacona fueron publicadas con arias y oberturas de las óperas *Pyrrhus and Demetrius*[35], adaptada por Nicoló Haym de Scarlatti y las óperas pastiches *Love's Triunf* por Valentini Urbani de música de Michel Angelo Gasparini y Carolo Cesarini y, *Clotilda* con música de Francesco Conti, Scarlatti y Bononcini.[36] *Pyrrhus* y *Clotilda* fueron también publicadas separadamente en forma de dúos y a solo sin bajo continuo.

The Beggar's Opera,[37] de 1728, fue uno de los éxitos más rotundos de las óperas inglesas. El secreto de su éxito fue muy simple: nada de dioses ni de héroes; los protagonistas son mendigos, ladrones y prostitutas. Un texto en lenguaje popular adaptado a melodías de canciones y danzas populares conocidas por todos.[38] Pepusch se ocupó de agregar los continuos y de componer la Obertura. La clase elevada se escandalizó con esta ópe-

ra y se llegó a decir que no se podía vivir en seguridad desde el estreno de "esa" ópera, que la gente había perdido la moral, los criminales andaban al acecho por las calles y que no se podía dormir tranquilo por miedo a los ladrones.[39] Al éxito de ésta le siguió, claro, la segunda parte, *The Beggar's Wedding*.[40] De estas dos obras por supuesto también se hicieron las versiones adaptadas para flauta que se publicaron alrededor de 1729.

Charles Burney nos cuenta en las memorias musicales de sus viajes a través de Europa, que estando en Florencia el 10 de septiembre de 1770 hizo una visita:

> *...Después de cenar he tenido el placer de escuchar al Signor Nardini y su pequeño alumno Linley en un concierto en la casa de Mr. Hempson, un inglés que vive en Florencia. Este señor toca la flauta dulce y también ha encontrado una manera curiosa de mejorar el sonido insertando en la embocadura un pedazo de esponja por donde pasa el aire. Ha tocado con superioridad dos o tres conciertos difíciles de Hasse y de Nardini.*[41]

Mr. Hempson, según nos cuenta Burney, era un hombre de edad en esa época, que en su juventud seguramente aprendió a tocar la flauta dulce, en los años del gran auge del instrumento. Como buen inglés melómano no dudó en llevar su instrumento a Florencia, tocar en su salón e interpretar la música de Hasse con la flauta dulce. Si adaptó la música al instrumento o si utilizó una flauta dulce de otro tipo que 'la común' en fa, no lo podemos saber, pero lo que sí podemos suponer es que disfrutó de su instrumento ya que lo acompañó a lo largo de su vida.

¿Dónde están los límites del llamado repertorio 'clásico' (por erudito) y el popular? Es una pregunta difícil de responder. La ópera en el siglo XVIII era un espectáculo popular y un 'serio' minueto de Haendel era también música de baile y de diversión. En nuestros días la concepción de una ópera es totalmente otra.

Hay repertorios y autores que se ignoran: "Si no se conoce quiere decir que no es interesante", es un argumento muy poco válido... La música popular, la música que se practicaba en casa, solo o en familia era de un nivel muy superior al de la que la gente practica hoy. Los conocimientos y la actividad musical de 'los viejos tiempos' era mucho más profunda y también mucho más práctica. El repertorio que abarcaba la música popular y diletante es enorme y aún queda el trabajo de saber descubrirla y respetarla como tal.❑

NOTAS

[1] En las ediciones inglesas de la época figura generalmente "Flute" para distinguir a la flauta dulce.

[2] André Dommergues (ed.), *Samuel Pepys: Journal I, 1660-1664. Edition complète publiée sous la direction de Robert Latham et William Matthews*, Paris 1994; André Dommergues (ed.), *Samuel Pepys: Journal II, 1665-1669. Edition complète publiée sous la direction de Robert Latham et William Matthews*, Paris 1994.

[3] Este comentario lo encontramos en las publicaciones de Playford: *The Pleasant Companion*, Londres 1681 y en *The Youth's Delight*. Londres, Ca 1681.

[4] Thomás Greeting († en 1682): compositor, intérprete y profesor de flageolet y violín, ejerció también en la corte.

[5] Drumbleby (Drumbelly): luthier de instrumentos de viento de gran renombre.

[6] Sir George Etherege (Etheredge) (1635-1691): escritor inglés que gozó de gran popularidad, autor de comedias, algunas inspiradas en las de Molière.

[7] *The Man of Mode*, Londres 1967.

[8] Act. II, esc. I, 125.

[9] Por ej.: *A Collection of the Newest Minuits, Rigadons and French Dances, Perform'd at the Court and Publick Entertainments, the Tune Proper for the Violin, Flute or Hauboi*, Londres 1714.

[10] *The Second Part of the Division Flute Containing the Newest Divisions upon the Choisest Grounds for the Flute as also Several Excellent Preludes Chacon's and Cibells by the best Masters*, Walsh: Londres, 1708.

[11] John Evelyn (1620-1706).

[12] Edgar Hunt, *The Recorder and Its Music*, Londres 1977, p. 51.

[13] *Griselda for a Flute. The Overture, Symphonys and Ariets for a single Flute and the Duets for two Flutes of that Celebrated Opera Compos'd by Mr. Bononcini*, Londres s.d.

[14] Canto.

[15] Simphony (sinfonía, parte instrumental).

[16] Thomas Morgan, *A collection of new songs with a through bass to each song, and a sonata for two flutes, compos'd by Morgan*, Londres: Walsh 1697. Probablemente de origen irlandés, Morgan fue organista y compositor.

[17] "Jupiter descends on his eagle sung by Mr. Leveridge in ye musick of the peace".

[18] Richard Leveridge (ca. 1670-1758) célebre bajo inglés, famoso por su voz profunda y potente. Se destacó en diferentes roles en óperas de H. Purcell y Bononcini. Fue también compositor de arias y de la ópera *Island Princess* en colaboración con D. Purcell y J. Clark.

[19] "The General Peace" de la pieza *Europe's Revels* (1697) de Motteux.

[20] *The Musical Century, in One Hundred English Ballads, on Various Subjects and Occasions, Adapted to Several Characters and Incidents in Human Life and Calculated For Innocent Conversation, Mirth and Instruction. Words and Music of the Whole, by Henry Carey*, Londres 1737, 1740, vols I, II.

[21] El compañero de bolsillo para damas y caballeros que contiene una colección de las canciones favoritas de las óperas más célebres compuestas por Haendel, Bononcini, Attilio, etc. en inglés y en italiano... Todo transpuesto para la flauta dulce en las tonalidades más convenientes.

[22] *Acis and Galatea, Admetus, Alcina, Alexander (Alessandro), Ariadne, Ariodante, Arminius, Atalanta, Aetius (Ezio), Flavius, Julius Caesar, Justin (Giustino), Lotharius (Lotario), Orlando, Ormisda* (Junto con *Parthenope*), *Otto (Ottone), Parthenope, Il Pastor Fido, Porus (Poro), Ptolomy (Tolomeo), Radamistus (Radamisto), Richard the Ist (Riccardo Primo), Rinaldo, Rodelinda, Scipio (Scipione), Siroe, Sosarmes*

(*Sosarme*), *Tamerlane* (*Tamerlano*).

[23] David Lasocki, "Professional recorder playing in England 1500-1740", *Early Music* 10 (1982), p. 189.

[24] *The Lady's Entertainment or Banquet of Musick, being a choice collection of the most celebrated Aires and Duets, curiosly set and fitted to the Harpsicord or Spinett with their Symphony introduc'd in a compleat manner by Mr. Wm. Babell*, Londres 1709.

[25] Por ej.: La adaptación de una de las óperas de André Campra, *Les Airs à joüer de l'Opera de Tancrede, Dessus & Basse*, E. Roger: Amsterdam c. 1712-1715.

[26] *Camilla regina de' Volsci* (1691), fue estrenada en Londres en una versión inglesa en 1706, el 30 de abril. A finales de 1707 se representa en la versión original en italiano. El gusto italiano se va solidificando hasta triunfar con la llegada de Haendel a Londres en 1710.

[27] Antonio Maria (Marco Antonio) Bononcini, hermano de Giovanni Maria.

[28] *Hydaspes* fue muy famosa por "la escena con el león". El público criticó que un león no podía rugir acompañado por un bajo continuo, y también se decía que en las representaciones en Italia, el león cantaba en holandés... (Joseph Addison et al, *The Spectator*, vol I, NE1: 3 martes 15 de marzo de 1711).

[29] También existe una versión para flauta dulce sola.

[30] Aparte de las que figuran en las colecciones de arias con adaptación al pie de la partitura.

[31] *Antiocus* fue representada en Londres por primera vez el 12 de diciembre de 1711.

[32] *Hamlet* fue representada en Londres por primera vez en enero de 1712.

[33] Tal vez se trate de la ópera de Hughes y Galliard *Calypso and Telemacus*.

[34] *A Choise Collection of Airs or Ariett's for two flutes with the Overture of Camilla & Arsinoe also Ariettes & Duetts inye Opera of Thomyris Contrived and fitted for two Flutes to wich is added a New Sonata for Two Flutes Compo'd by Mr. Purcell*, Walsh & Hare, Londres 1707.

[35] *Choise Italian and English Musick for Two Flutes in Wich is contain'd the Overture of Pyrrhus and Demetrius as Also Several New Overtures ans Aires with the Choicest Ariets, and Duets, out of the Last New Oper's of Loves Triumph Pyrrus and Clotilda to Wich are Addes Three Exellent New Sonata's and a Chacoone by Corelli Nicolini Haim Torelli and Pez*, Walsh Randall & Hare, Londres c. 1707.

[36] David Lasocki, "The London Publisher John Walsh (1665 or 1666-1736) and the Recorder", *Sine musica nulla vita Festchrift Hermann Moeck*, ed. Nikolaus Delius, (Celle 1997), p. 343-74.

[37] *La ópera del mendigo*.

[38] Entre esas melodías conocidas encontramos una marcha de la ópera *Rinaldo* de Haendel adaptada para el aria "Let us take the road" en el segundo acto.

[39] Sir John Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music*, Londres 1776 (edición: Nueva York 1963), p. 874.

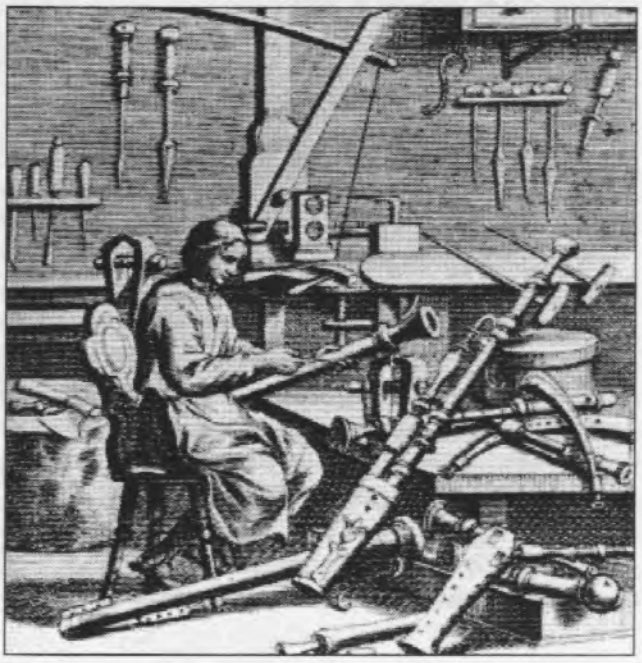
[40] *El casamiento del mendigo*.

[41] Percy A. Scholes (ed.), *Charles Burney. An Eighteenth-Century Musical Tour in France and Italy*, Londres 1959, vol. I, p. 185.

FLAUTAS DE PICO
renacentistas y barrocas

Copias de:

Denner
Terton
Bressan
Bizey
Steenbergen
Stanesby Jr.
Ganassi



PAUL RICHARDSON

c/ Vaquerías, 8-E.D. 5ºD.
28007 Madrid
Tel. 91-4094726
E-mail: prichard@arrakis.es
http://www.iinet.net.au/~nickl/richardson/index.html

Descubre Goldberg

www.goldberg-magazine.com

T. 948 250 372

LA FLAUTA DE PICO EN LAS CANTATAS DE J.S. BACH

José Ramón Hernández Bellido, agosto 2001

El uso de las flautas de pico en las cantatas de J.S. Bach constituye, seguramente, el repertorio orquestal conocido más importante para la flauta de pico; no sólo por la cantidad de música contenida, sino sobre todo, por la extraordinaria calidad que como conjunto tiene la producción completa de los distintos ciclos de cantatas conservadas, y que las sitúa como uno de los mayores logros de toda la historia de la música.

Para tener una visión más amplia y secuenciada dividiré este trabajo en cuatro secciones: una primera sección, a modo de introducción, en la que trataré de dar una panorámica general de la cantata barroca en Alemania. Se expondrán los aspectos generales de las cantatas de J.S. Bach y se analizará de forma resumida el uso en general de los instrumentos de viento en las cantatas; una segunda sección (la más concreta, amplia y elaborada) en la que pasaré a concretar las características de las flautas de pico en las 22 cantatas en las que son utilizadas; una tercera, breve y concisa, a modo de síntesis y, por último, una quinta de carácter informativo sobre bibliografía relativa al mundo de las cantatas del compositor de Leipzig.

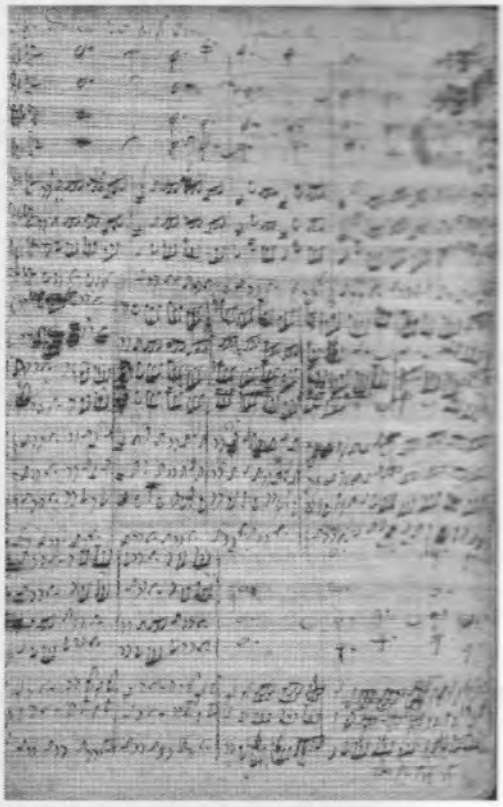


Figura 1. Autógrafo de la Cantata BWV 180.

LA CANTATA BARROCA EN ALEMANIA

En términos generales, podemos definir la cantata como un género vocal de la época barroca que se suele caracterizar por una sucesión de recitativos, arias, dúos y coros, siguiendo una ordenación desigual, y acompañada por instrumentos. Se convirtió, junto a la ópera y el oratorio, en la forma vocal más importante de este período. No obstante, hasta el final del s. XVII, la cantata fue una forma profana y hubo que esperar a los inicios del s. XVIII, sobre todo en Alemania, para que la cantata de iglesia se convirtiera en el género más representativo de la música luterana. También en Francia tuvo una enorme importancia, mientras que en Inglaterra su cultivo fue sensiblemente menor.

LA CANTATA LUTERANA EN EL S. XVIII

Durante el s. XVII, el motete luterano comenzó a evolucionar haciéndose cada vez más extenso y llegando a veces a subdividirse en numerosas secciones. De esta forma, en la cantata se funden dos tradiciones que coexistieron en el barroco medio: la del *Concertato dramatico* (siguiendo la tradición de Schütz) y la del *Concertato coral, Synphonia Sacra* o simplemente *Motete* con acompañamiento instrumental. El término fue bautizado por Neumeister, quien daba a sus *meditaciones* la forma de recitativo y aria. Él mismo define la cantata con estas palabras:

«en resumen, una cantata se parece a una

La mayor parte de los ejemplos musicales proviene de la edición, *Les Cantates de J.S. Bach - parties séparées de flûte à bec*, publicadas por Michael Sanvoisin. Ed. Heugel, París, 1974

Figura 2. Erdmann Neumeister (1671-1756)

pieza tomada de una ópera y está compuesta en stylo recitativo y arias».

Neumeister fue un ortodoxo acérrimo que eliminó el énfasis en la palabra bíblica y se lo concedió a una interpretación de carácter edificante, poética o sentenciosa de las mismas. Por tanto, si el *Concertato* se basaba fundamentalmente en textos de las Sagradas Escrituras, el texto de la nueva cantata reformista era una paráfrasis compuesta con gran libertad que, o bien sustituía al texto bíblico, o servía de inserción poética en éste.

El hecho de que la cantata sacra partiera de la ópera fue lo que originó la oposición de los Pietistas, que entendían este hecho como una desacralización de la música religiosa; mientras que para los luteranos ortodoxos significaba la sacralización de la música profana. De todos modos, esta reforma se inició a partir de 1700 por lo que los compositores de la generación anterior a J.S. Bach apenas se vieron influenciados.

Por otra parte, es posible afirmar que la primera mitad del siglo XVIII ha sido el período más prolífico en lo que respecta a la producción del género de las cantatas en Alemania. Además de la producción de Bach, podemos destacar las cerca de 1400 cantatas de C. Graupner, las 1150 de Stölzel, las 1150 de G.P. Telemann (entre las que destacan sus cantatas a solo del *Harmonischer Gottesdienst*). En general, son cantatas que hacen un uso bastante repetitivo de textos, formas y texturas.

LAS CANTATAS DE J.S. BACH: ASPECTOS GENERALES

En total, Bach escribió cerca de 300 cantatas, de las cuales casi cien se han perdido. La razón principal podemos encontrarla en el hecho de que, a excepción de la BWV 71, no se editara ninguna en vida del compositor. La mayoría de sus primeras cantatas nos permiten observar los rasgos del *concertato* de coral y se caracterizan, además, por contener conjuntos instrumentales y vocales para múltiples partes sin recitativos. La escritura coral presenta un claro carácter instrumental y en las arias ya usa el denominado *bajo quasi obstinato* de carácter modulatorio y grados característicos que serán la base más sólida de organización de su música. En lo referente al texto, Bach supo desde el primer momento plasmar simbólicamente la idea fundamental del texto de la cantata. En general, representaba el contraste de las ideas extramusicales mediante la superposición de ideas musicales distintas a través de una textura generalmente contrapuntística.

Durante el período de Weimar (1708-1717) dio un giro definitivo hacia la cantata reformista de Neumeister. Estas innovaciones aparecen por vez primera en las cantatas compuestas entre 1712-1714 y presentan un claro carácter subjetivo y místico tanto del texto como de la música. Esta nueva estructura se caracterizaba por el uso del recitativo y los nuevos tipos de aria (sobre todo el aria da capo). Estos trabajos reflejan las características más sobresalientes de la escritura instrumental de Bach y establecen unos modelos estructurales de cantatas que prácticamente ya no cambiarán hasta las últimas cantatas de Leipzig. En estas cantatas están presentes buena parte de las estructuras formales más características de la época como la fuga, el canon, el pasacalle, concierto, motete o la obertura francesa. Todas estas formas aparecen estructuradas en dos categorías: el estilo concertado y el polifónico a la manera del motete.

La instrumentación de estas cantatas es, en ocasiones, muy colorista y de una gran variedad

de combinaciones. Utiliza la textura a cuatro voces (influencia italiana) frente a la escritura de cinco voces con dos violas, aunque la parte de viola presenta una notable actividad.

En su período en Cöthen y, a excepción de la BWV 5 y de algunas cantatas profanas (la mayoría perdidas), no escribió cantatas.

En Leipzig (1723-1745) Bach tenía la obligación como cantor de escribir una cantata para cada domingo y día festivo del año litúrgico. En este período escribió un total de cinco ciclos completos (cerca de 300 obras de las que sólo se conservan 200).

En el primer ciclo (1723-24) usó una gran variedad de formas distintas y con una gran libertad. Entre los esquemas más usados están:

1- Texto bíblico – Recitativo – Aria – Recitativo – Aria – Coral.
2- Coral – Aria – Recitativo – Aria – Coral.
3- Texto bíblico – Aria – Coral – Recitativo – Aria – Coral.

En comparación con las cantatas de Weimar, la instrumentación es más refinada aunque a veces resultan también menos coloridas.

En el segundo ciclo (1724-25), Bach volvió a la idea de cantata basada en un tema unificador. Además de ser el año más productivo, este ciclo supone, con el tipo Cantata-Coral, el inicio de la forma de cantata en la que quizás Bach haya contribuido con más calidad a la historia de la música. De esta forma, la cohesión entre los distintos movimientos está garantizada, al menos desde el punto de vista del texto, ya que está relacionado con el coral principal. Este ciclo también se caracteriza por el uso de amplios movimientos de introducción basados en el uso de *cantus firmus*, usando una gran variedad de principios estructurales.

El tercer ciclo (1725-27) también se caracteriza por el uso de la cantata coral y por la experimentación con nuevas formas usando dos textos distintos de la Biblia. También es muy común, al igual que en el cuarto ciclo el uso de material de concierto al inicio de las cantatas, tal como ocurre en las BWV 110, 156, 174 ó 120. También llama la atención el uso de partes obligadas de órgano como en las cantatas BWV 35, 146, 169, 49 ó 188.

Sobre el cuarto y quinto ciclo existen serias dudas respecto a cuándo fueron compuestos. Así, el cuarto ciclo, sobre textos de Picander, ha desaparecido prácticamente, pues sólo se conservan nueve piezas y un fragmento de otra. De todos modos, las cantatas escritas después de 1729 no aportan esencialmente nada nuevo, aunque en algunas arias se percibe el interés de Bach hacia los nuevos estilos.

Con respecto a las cantatas profanas, Bach sólo escribió algunas con carácter aislado, producidas por diferentes motivos y para distintas ocasiones y la mayoría fueron estrenadas en el Collegium Musicum, como la denominada *Cantata del Café* y la *Cantata Campesina*, BWV 201 y 211 respectivamente; ambas caracterizadas por el uso de un estilo más popular.

LOS INSTRUMENTOS DE VIENTO EN LAS CANTATAS DE J.S. BACH

Al igual que suele ocurrir en la música orquestal o de cámara, no tenemos seguridad con respecto a qué instrumento se refiere la partitura con exactitud. Hay que tener en cuenta que en el s. XVIII existían distintas nomenclaturas para cada uno de ellos, además de usar distintos modos a la hora de señalar qué instrumento era el más adecuado (ya que aquí entran en juego cuestiones relativas a la tesitura y otros aspectos). Por otra parte, hay que tener en cuenta que, en muchos casos, la elección de instrumentos no era tan importante como lo es hoy en día. En el caso concreto de Bach sabemos con seguridad que utilizó los instrumentos en función de los músicos concretos de los que podía disponer y, por tanto, parece coherente pensar que utilizara la nomenclatura que sus músicos utilizaran en ese momento y lugar. Entre los instrumentos de viento más usados por Bach está el oboe, que aparece en prácticamente todas las cantatas a excepción de la BWV 4, 18, 51, 54, 59 y 61. Existían varios tipos de oboes y los intérpretes, en función de las características de la partitura, elegían el instrumento más adecuado. En el caso concreto de Bach, si quería un sonido especial en el oboe lo describía de forma precisa en la partitura (*hautb d'amore* o *da caccia*). Su uso en la orquesta presenta distintas funciones: a solo, junto a trompas y flautas de pico y como *tutti* con los violines dando ese color característico a la orquesta barroca.

El *flauto traverse* o *traversière*, a diferencia del oboe, fue usado de forma más sutil coinci-

diendo con la expansión del instrumento. Fue usado con un carácter virtuoso usando todo su registro y posibilidades tímbricas.

El fagot no fue especialmente utilizado por Bach y su función se limitó a duplicar los bajos, dando color a los mismos. Suele aparecer junto a los oboes.

De las poco más de 200 cantatas que se conservan, la flauta de pico es usada en 22 de las mismas. El número de flautas en cada cantata varía. En cinco de ellas sólo es usada una (de las que dos son con flauta piccolo), dos en otras catorce y son usadas a trío en las otras tres. En general, y a excepción de cantatas como la BWV 81, 122 o 208, en la que es utilizada en un solo movimiento, su uso en el resto de cantatas adquiere una gran relevancia, siendo utilizada tanto como solista, en los *tutti*, y no limitándose a ser sólo un recurso tímbrico, sino que es utilizada en toda su extensión, combinándose sobre todo con violines y oboes.

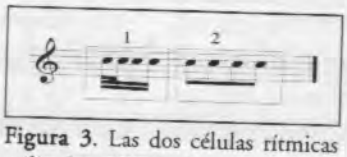


Figura 3. Las dos células rítmicas utilizadas. BWV 13

ANÁLISIS

Realizaremos un estudio individual de cada una de las cantatas en las que interviene la flauta de pico. Estas cantatas abarcan tanto las sacras (BWV 13, 18, 25, 39, 46, 65, 71, 81, 96, 103, 106, 119, 122, 127, 142, 152, 161, 175, 180, 182 y 189) como las profanas (BWV 208). En cada una de ellas se especifica la instrumentación utilizada, una breve introducción respecto al origen de la cantata, su temática u otros aspectos que pudieran ser de interés. Se analiza musicalmente, prestando especial atención a la participación de las flautas de pico y a cómo son utilizadas, teniendo en cuenta el contexto y la función que desempeña, el nivel de participación, las características técnicas y cualquier aspecto concreto que pueda ser destacado.

Figura 4. Extensión de las flautas en la Cantata BWV 13

Cantata BWV 13 "Meine Seufzer, meine Tränen"

Instrumentación

2 flautas de pico, oboe *da caccia*, violines, viola y bajo continuo.

Forma parte del tercer ciclo de cantatas y está escrita para el segundo domingo después de la Epifanía. Destaca su carácter camerístico —no existe como en la mayoría de las cantatas una gran introducción del coro— y el uso de flautas de pico que, combinadas con el oboe *da caccia* (aria de tenor), violín (aria de bajo), y el primer coral que mezcla a los tres instrumentos, dan como resultado una textura instrumental de gran interés. Son las dos arias las que tanto musicalmente como por el significado del texto, llevan todo el peso dramático.

Las flautas de pico aparecen en todas las partes a excepción de los dos recitativos. En el primer aria da capo, escrita para tenor, dos flautas de pico, oboe *da caccia* y continuo, las flautas son usadas de un modo concertante, tanto entre ellas como respecto al oboe y al tenor. Entre las flautas se alternan pasajes concertados con otros de terceras paralelas y algunos unísonos. En la segunda aria, escrita para dos flautas de pico, violín y continuo, las dos flautas son usadas al unísono junto al violín, con quién también van al unísono; con lo que realmente se convierte en un trío para voz, instrumentos y continuo. De gran expresividad, se alternan dos células rítmicas claramente contrastadas (fig. 3). La primera genera pasajes muy ornamentados y de gran lirismo, mientras que la segunda contiene apoyaturas muy expresivas con importantes pasajes cromáticos, haciendo uso de distintos intervalos disminuidos como quintas y séptimas, que contribuyen a esa expresividad.

En general, las dos arias presentan un carácter pastoril. El ámbito usado, relativamente amplio, coincide perfectamente con el de la flauta contralto en *fa* (fig. 4).

Por otro lado, existe un uso importante de la ligadura expresiva en las dos partes de las flautas de pico.

En los dos corales, las flautas de pico al unísono y en una clara textura homofónica, doblan la voz de soprano —lo que constituye una práctica habitual en estos casos—. En el breve coral final las flautas son usadas en su registro grave, con lo que su presencia tímbrica resulta poco perceptible.

modo bastante estándar y presenta unas características que nos recuerda bastante al tipo de articulación del violín.

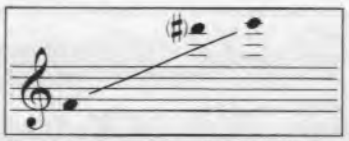


Figura 8. Extensión utilizada. BWV 25

En el coral final, las flautas se limitan a doblar —en este caso al unísono— a la voz soprano del coro, utilizando el registro grave de las flautas y siendo —al igual que ocurría en la cantata anterior— poco perceptible su timbre, aunque en este caso son tres las flautas con las que se cuenta. La extensión usada aquí es también bastante amplia, haciendo uso en varios momentos del *fa#* agudo (fig. 8).

Cantata BWV 39 – BC A 96 "Brich dem Hungrigen dein Brott"

Instrumentación

2 flautas de pico, oboe, violines, viola y bajo continuo.

Encargada para el primer domingo después de la Trinidad, fue interpretada por primera vez el 23 de junio de 1726. Se trata de una cantata de un Bach ya bastante maduro que es capaz de usar una gran cantidad de recursos, tanto musicales como no musicales, para dar coherencia a la acción dramática. Sin duda, el movimiento más inspirado y elaborado es el coro inicial, dividido en varias partes entre las que se incluye una sección fugada. Este coro inicial refleja la influencia del concierto en el tratamiento instrumental que se hace en partes independientes. Esta independencia también les sirve a los instrumentos para interpretar el texto. Destaca el inicio del coro, en el que los acordes se distribuyen entre las flautas de pico, oboes y cuerda (fig. 9).

De este modo, la *Parábola de la distribución del pan entre los hambrientos* queda ilustrada. En contraste con lo anterior tenemos la versión del texto del Nuevo Testamento. Aquí la música es bien distinta, colocada en el movimiento del continuo simboliza la preocupación de Dios por el género humano en su unión a través de Cristo. Por esta razón, el texto es confiado al bajo, para simbolizar la propia voz de Cristo. Además, la simpleza de la instrumentación permite una gran riqueza y flexibilidad en las declamaciones del texto. Durante los primeros cien compases, las dos flautas están utilizadas entre sí de forma totalmente paralela y con una función claramente armónica si exceptuamos algún breve pasaje ornamentado de semicorcheas. Por otra parte, existe un claro contraste tímbrico con los oboes y la cuerda en la distribución de los acordes. En el inicio de la fuga (c.94) las dos flautas continúan de modo paralelo. Sin embargo, desde el c. 100 hasta el cambio a 3/8 cada flauta toma una parte independiente (fig. 10).

Después de 22 compases en silencio las flautas reaparecen de nuevo en el c. 129 volviendo a una textura paralela entre las dos flautas y con la misión de adornar las austeras frases de las voces del coro (fig. 11).

Entre el c. 164 y 182 la función de las flautas vuelve a recordarnos el inicio del coro, volviendo a retomar en el c. 188 la textura paralela hasta el final, con un amplio pasaje en unísono en las dos flautas. El tratamiento de los otros movimientos es más convencional, aunque es igualmente inspirado.

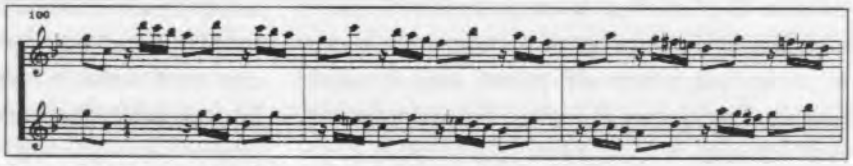


Figura 10. Distribución del acorde en las flautas de pico. BWV 39

Las flautas ya sólo intervienen en la segunda aria y en el coral final. En este aria de soprano, las dos flautas marchan en unísono y con la clara misión de adornar la línea melódica de la voz y servir de sostén melódico entre las distintas intervenciones de la voz, además de servir de introducción y de final del aria.

En el coral final la función es estándar, aunque aquí y a diferencia de las dos cantatas anteriores, las flautas son usadas en un registro muy agudo que, junto a la simplicidad de la ins-

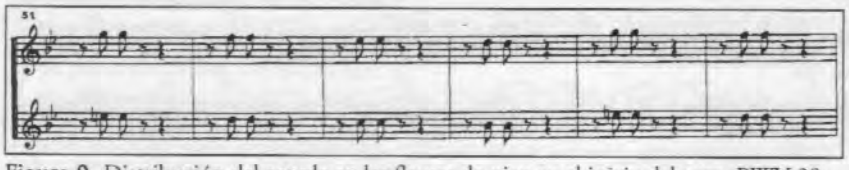


Figura 9. Distribución del acorde en las flautas de pico en el inicio del coro. BWV 39

Cantata BWV 18 – BC A 44a "Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt"

Instrumentación

2 flautas de pico, viola, fagot y bajo continuo.

Escrita en 1713 y destinada al domingo de Sexagésima, está basada en un libreto de Neumeister consistente en una paráfrasis de la *Parábola evangélica del sembrador*. Se conocen dos versiones instrumentales de la obra, la de Weimar y la de Leipzig, cuya diferencia consiste precisamente en que en el caso de la de Leipzig son agregadas dos flautas de pico como refuerzo de las violas. Además del empleo de cuatro líneas de violas (sin violines), la forma en que se estructura también es bastante extraña (consta de una sinfonía, dos recitativos consecutivos, un aria para soprano y un coral). La sinfonía es una especie de concierto para dos violas —duplicadas por las dos flautas de pico— y pequeña orquesta, con un claro carácter pastoral (fig. 5).

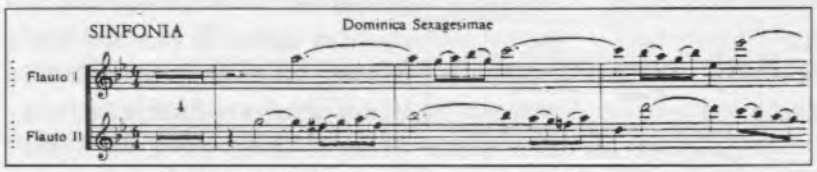


Figura 5. Inicio de la sinfonía en las partes de flauta. BWV 18

El primer recitativo (único movimiento en el que las flautas de pico no participan, ya que tampoco lo hacen las violas) está escrito para bajo con acompañamiento de fagot y continuo. Tras él, aparece otro recitativo en vez de un aria, éste escrito para tenor y bajo. El breve aria para soprano, con las dos flautas de pico al unísono (fig. 6), ayuda a crear un clima íntimo y personal que se extiende al también breve coral final escrito a cuatro voces; siendo uno de los primeros corales a cuatro voces de Bach.

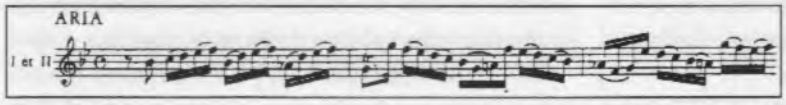


Figura 6. Primeros compases del aria para soprano en la parte de flauta. BWV 18

Como ocurre en otras cantatas, el registro de la flauta se extiende hasta el *re* por debajo del pentagrama, lo que obliga a utilizar un instrumento adecuado a esa extensión.

Cantata BWV 25 – BC A 129 "Es ist nichts Gesundes an meinen liebe"

Instrumentación

3 flautas de pico, *cornetto*, trombón, oboe, violines, viola y bajo continuo.

Parece ser la que precede al primer año de Bach en Leipzig. Está escrita para el domingo catorce después de la Trinidad y fue interpretada el 29 de agosto de 1723. El texto se basa en la *Parábola de la curación de los diez leprosos*, y compara los pecados del mundo con una enfermedad.

La cantata, tal como aparece en el cuadro de la instrumentación, tiene una amplia y variada plantilla. El coro que abre la obra es una especie de doble fuga para coro acompañada por los oboes y la cuerda y enlazada por una melodía coral. La función de las flautas de pico en este coro consiste, precisamente, en doblar la melodía coral a la octava dotándola de ese timbre característico, como suele ocurrir en los movimientos corales. A este coro inicial le siguen tres movimientos con continuo, (recitativo-aria-recitativo) quizás para contrastar con el gran coro inicial y en el que las flautas de pico no intervienen.

El aria segunda, un aria da capo en la que sí intervienen las tres flautas de pico, presenta un claro contraste con respecto a todo lo anterior; con un carácter mucho más danzable y amable y claramente estructurada por la instrumentación, dividida en el coro de tres flautas (con una textura dialogante entre las primera y segunda y una tercera con una función más armónica) y la cuerda y los oboes frente a la voz y el continuo (fig. 7). La parte de las flautas aparece articulada de

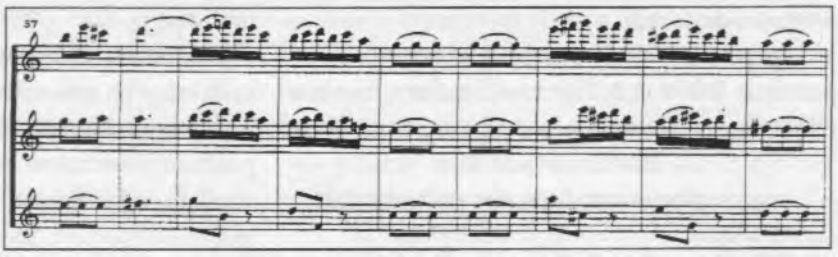


Figura 7. Fragmento de este aria en el que podemos observar la textura descrita. BWV 25

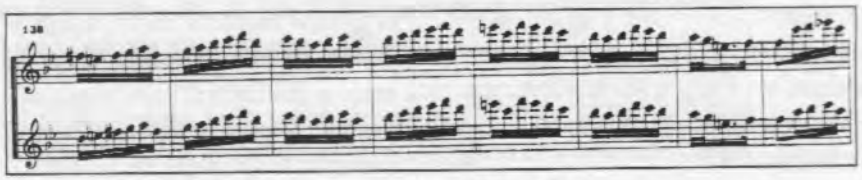


Figura 11. Textura característica a partir del c. 129. BWV 39

trumentación, permite escuchar con claridad su timbre.

En cuanto a la extensión, utiliza las dos primeras octavas de la flauta en *fa* sin que exista ningún pasaje que presente alguna dificultad especial. Es de destacar también el contraste de la articulación entre el coro inicial y el aria en la que intervienen las flautas. Así, mientras en el coro inicial no hay escrita ni una sola articulación, el aria, por el contrario, está llena de ligaduras que no sólo unen notas consecutivas o de paso, sino que hay bastantes pasajes con intervalos de cuarta unidos de ese modo.

Cantata BWV 46 – BC A 117 "Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei"

Instrumentación

2 flautas de pico, oboe *da caccia*, *tromba da tirarsi*, violines, viola y bajo continuo.

Es una cantata del primer ciclo anual de Leipzig. Escrita para el décimo domingo después de la Trinidad de 1724 o 1725. El autor del libreto, desconocido, supo concebir un texto basado en la profecía y la historia de los males que se abatieron sobre Jerusalén en los tiempos de Tito. Además, este tema era de bastante actualidad entonces por el padecimiento de la guerras en varias ciudades alemanas. Por tanto, es fácil suponer que la cantata está llena de elementos descriptivos de este lamento. Como ocurre generalmente, hay que destacar la estructuración del coro inicial, dividido en una larga introducción lenta en el que las flautas de pico conducen a un coro majestuoso basado en las lamentaciones de Jeremías, y a la que sigue una sección fugada. Este coro inicial podía ser comparado en cuanto a su estructura con un preludio y fuga instrumental.

La función de las dos flautas de pico varía considerablemente, como ya se ha visto, de lo que podíamos considerar el preludio de la fuga. En el preludio (compases 1-17, introducción instrumental, c. 18-66 coro) las dos flautas mantienen entre sí una textura imitativa que adorna el discurso de los violines en la introducción y posteriormente la textura más homofónica del coro (fig. 12).

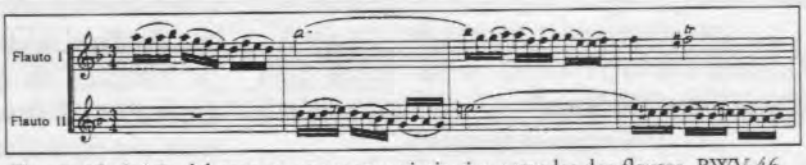


Figura 12. Inicio del coro en una textura imitativa entre las dos flautas. BWV 46

En la fuga, las flautas al unísono en todo momento intervienen como una parte más de la fuga, cantando el sujeto y contrasujeto y realizando partes más o menos libres en figuraciones de semicorcheas (fig. 13).

En la fuga, a cinco voces, se expresa una gran angustia y desesperanza. Las flautas de pico realizan en unísono la quinta voz, siendo las otras cuatro confiadas a los cantantes. Dos arias, cada una con su recitativo, forman la parte central de la obra. La primera describe el furor y la destrucción en el texto "el fuego de la cólera del señor". Por esta razón Bach emplea aquí un instrumento bastante inusual como es la *tromba de tirarsi*, un instrumento de metal bastante áspero que solía *crispar* bastante al oyente. En el recitativo que la precede, las dos flautas sostienen el discurso del tenor con figuraciones del tipo bordaduras que se mantienen durante todo el movimiento con un claro carácter simbólico; generalmente en terceras y sextas paralelas (fig. 14).

El siguiente recitativo, en el que tampoco intervienen las flautas, está dominado por una atmósfera amenazante; luego, de repente, todo cambia, con un aria de contralto que nos eleva a un clima casi celestial. Para ello, Bach utiliza so-

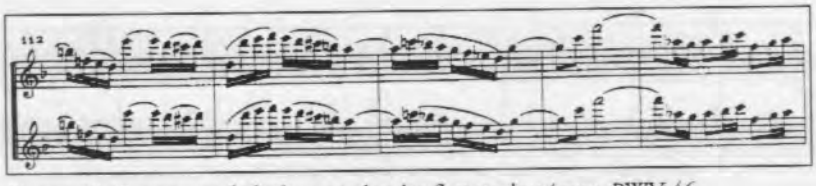


Figura 13. Fragmento de la fuga con las dos flautas al unísono. BWV 46

Figura 14. Modelo de la célula rítmica y melódica del recitativo. BWV 46

nidos ligeros, quasi pastorales, de las flautas (cada una con su parte independiente y con una textura entre las dos bastante contrapuntística) y de los oboes sin cuerdas que se mezclan con la voz para representar al buen pastor que reúne su rebaño de fieles.

Figura 15. Figuraciones de semicorcheas en el coral final. BWV 46

El tratamiento concertante del coral final es también interesante y poco usual. En él, las flautas de pico adornan con figuraciones de semicorcheas la melodía del mismo, que al tener cierta relación con las utilizadas en el coro inicial, acentúan la sensación de unidad de la obra.

Sin duda, se trata de una de las cantatas más interesantes de Bach, en la que, además, las flautas de pico tienen una participación muy importante; tanto en lo referido a la cantidad de música en la que participa como a la función e importancia de esa participación (fig. 15).

Cantata BWV 65 – BC A 27 "Sie werden aus Saba alle kommen"

Instrumentación

2 flautas de pico, trompas, oboe *da caccia*, violines, viola y bajo continuo.

Compuesta para la festividad de la Epifanía en 1724, durante el primer año de Bach en Leipzig. El resultado es una obra con un encanto especial fruto de una amable temática basada, por una parte y siguiendo el evangelio, en la visita de los Reyes Magos; y por otra, en la parte del Libro de Isaías que habla de la futura gloria de Sión. Desde un punto de vista musical se podría decir que es una cantata de Navidad: con un montaje extraordinario, una extensa instrumentación, expresión festiva y carácter danzable. De hecho, el coro que abre la cantata está escrito en 12/8, compás común en las cantatas de Pascua (fig. 16). En este coro inicial se describe la llegada de la multitud; musicalmente se describe primero con un gran crescendo y un sonido poderoso que culmina en la fuga coral, para posteriormente volver a la textura inicial. La función aquí de las dos flautas se alterna entre, por un lado, la de dialogar en la introducción y la recapitulación del coro (con una textura entre las dos flautas claramente homofónica en una armonía por terceras y sextas con algunos pasajes en unísono), y por otro, la de la sección fugada central, en la que las dos flautas al unísono aparecen como una línea vocal más añadida, situación que ya hemos visto en la cantata BWV 46.

El siguiente movimiento llama la atención por el hecho de ser un coral en vez del recitativo o aria de rigor. Este primer coral expone con gran riqueza tonal, sobre todo en la línea de conclusión, la reducción de la multitud a los tres Reyes Magos con las flautas al unísono duplicando la voz de soprano.

El recitativo y aria de bajo adopta el singular sonido festivo que envuelve toda la cantata; sin embargo, el texto del recitativo se relaciona con el Evangelio del día. Por otra parte, el aria de bajo, un aria da capo, cuyo texto alude al oro que los siervos del rey Salomón tomaron de las minas de Ofir y lo compara con los tesoros del alma que Dios espera de su pueblo, vuelve a un sonido orquestal lleno que intensifica el alto grado de feli-

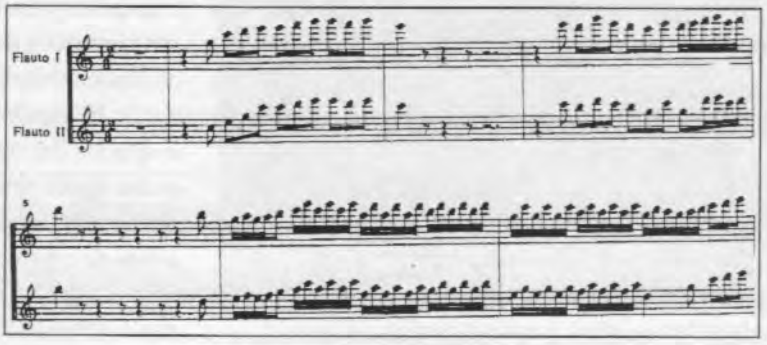


Figura 16. Inicio del coro en las partes de flauta. BWV 65

cidad de la cantata.

El segundo recitativo da un nuevo significado a los obsequios de los Reyes Magos: "el oro de la fe", "el incienso de la plegaria" y la "mirra de la paciencia".

En el aria de tenor, donde las flautas de pico reaparecen (ya que desde el coro inicial no habían vuelto a intervenir) se vuelve a la función inicial de dialogar y contrastar con las trompas manteniendo, al igual que en el coro inicial, una textura homofónica entre ellas (fig. 17). De este

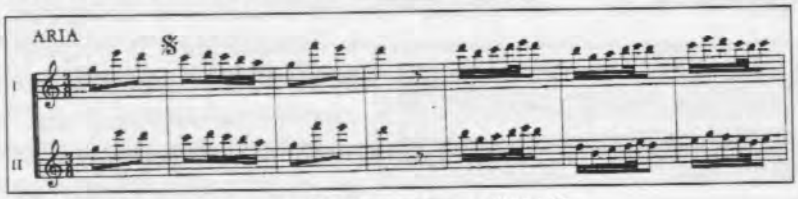


Figura 17. Primeros compases del aria para tenor. BWV 65

modo, la música recupera la grandeza del coro inicial, aunque esa grandeza se convierte ahora en devoción y recogimiento.

La cantata finaliza con un coral de gran simpleza, casi a modo de canción, pero con una rica armonización.

La extensión utilizada es muy amplia (*fa*^{3}-*sol*^{5}), aunque la mayor parte del tiempo están —sobre todo la primera flauta— en el registro

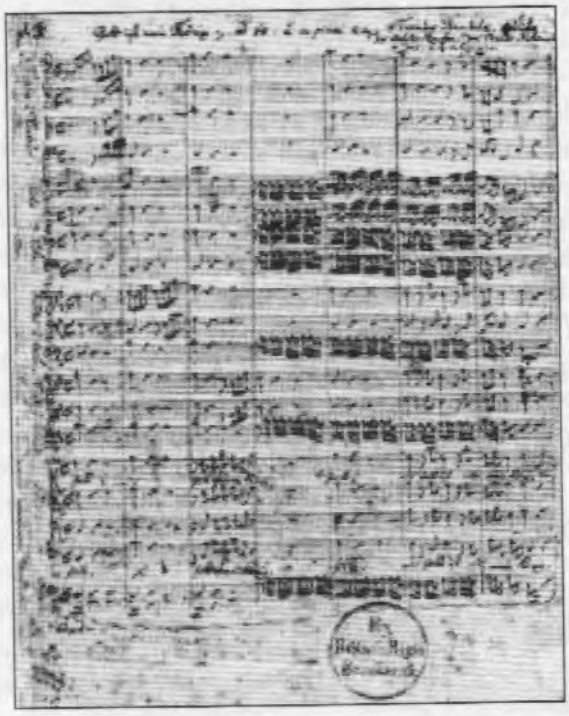


Figura 18. Autórafo de la primera página de la Cantata BWV 71

medio y agudo. Es destacable que, de nuevo, en las partes de flauta no aparezca ninguna articulación escrita.

Cantata BWV 71 – BC B1 "Gott ist mein König"

Instrumentación

2 flautas de pico, oboe, fagot, trompetas, timbales, violines, viola, violonchelo, organo *obligatto* y bajo continuo.

Parece ser la segunda cantata de Bach en orden cronológico y está escrita para la elección del Consejo Municipal de Mülhausen de 1708. A pesar de que desde el punto de vista estilístico es una obra bastante anticuada, el éxito fue tal que se mandó editar, siendo la única cantata de Bach que se publicó en vida del compositor. El texto consiste en una serie de citas relacionadas con la elección del Consejo mientras la composición es una secuencia de motetes o miniaturas concertantes, llevando a cabo con gran cuidado y delicadeza toda clase de detalles retóricos. El tratamiento de la orquesta a cuatro partes, y la división del coro en un conjunto vocal de *ripieno* y solistas, forma parte de la tradición alemana en un estilo que recuerda el esplendor del arte veneciano.

No obstante, el trabajo es rico en detalles y destaca la variedad de sus siete partes, así como la ornamentación del coral en la segunda parte, la figuración colorista del bajo de la penúltima parte, la magnífica fuga con solistas del último coro, etc. También es llamativa la presencia de cuatro coros en el total de la obra; incluídos dos consecutivos con que se cierra la cantata.

En el coro inicial las dos flautas reparten su función entre apoyar en los acordes de *tutti* a trompetas y timbales y la de participar en los juegos tímbricos de la figuración rítmica y arpegiada junto a los oboes.

El siguiente aria para tenor y soprano, en el que las flautas no participan, incluye un coral como *cantus firmus* al que contesta el coro. Posteriormente tiene lugar un convencional y breve *arioso da capo* para bajo, en el que las flautas participan con los oboes en la parte inicial del mismo con unas figuraciones simples y repetitivas (fig. 19).

La brevísima aria para contralto presenta una imagen tensa, con trompetas y timbales realizando abruptas intervenciones.

El tercer coro, en el que las flautas vuelven a aparecer y se mantienen ya hasta el final, se establece un diálogo entre las voces, los oboes y las flautas de pico con claras evocaciones onomatopéyicas que confieren a esta parte un alto grado de expresividad.

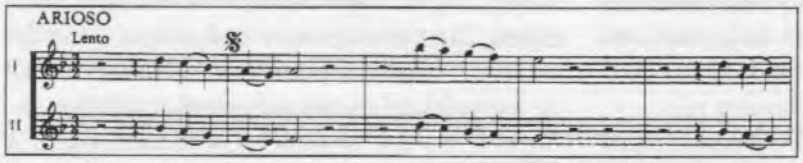


Figura 19. Inicio del arioso en el registro grave de la flauta. BWV 71

Las flautas en esta cantata están, en general, usadas en un registro grave, en especial en este aria en la que en ocasiones se alcanza el *mi*, lo que de nuevo plantea algunas dudas sobre el tipo de flauta que se debería usar.

El coro final está planteado como un gran *tutti*, utilizando todos los elementos vocales e instrumentales de los que ha hecho uso a lo largo de la cantata. Cabe destacar los continuos cambios de *tempo* y compás que se llevan a cabo durante esta primera parte del coro final, en el que las flautas de pico siguen siendo usadas en su registro medio y sobre todo grave, unas veces al unísono con los oboes y otras contestando a los mismos, al coro o a la cuerda.

Técnicamente habría que llamar la atención sobre el uso sistemático que de las posturas de horquilla se realiza, en particular en los dos últimos coros, que unido al frecuente uso del registro grave convierte determinados pasajes en bastante incómodos (fig. 20).

Cantata BWV 81 – BC A 39 "Jesus schläft, was soll ich hoffen?"

Instrumentación

2 flautas de pico, oboes *d'amore*, violines, viola y bajo continuo.

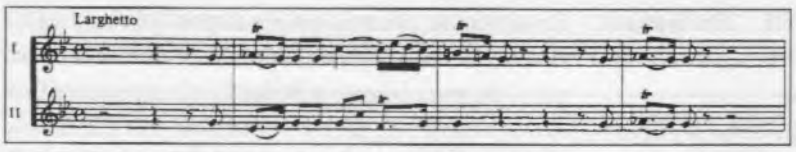


Figura 20. Primeros compases de las partes de flauta del coro, en el que se puede observar el uso del trino sobre el *lab* y la extensión hasta el *mi* grave. BWV 71

Corresponde al primer ciclo anual de cantatas de Leipzig, y está escrita para el cuarto domingo después de la Epifanía de 1724. A pesar de la poca importancia del día que se celebra, la cantata se convierte en un gran drama con un carácter musical muy descriptivo y contrastante entre el 'sueño' y la 'acción', entre una naturaleza en reposo y otra agitada, cuya temática se basa en el relato evangélico de la tormenta que se desata ante la orden de Jesús. En esta cantata llama la atención, por una parte, el hecho de utilizar el coro sólo al final de la misma y por otra, el uso también de las flautas de pico en un único movimiento, concretamente el aria inicial. No obstante, y a pesar de disponer de un pequeño potencial sonoro, la cantata se transforma en una obra muy teatral y descriptiva. Este aria de contralto con que se inicia la cantata podemos definirla como un gran lamento que se va intensificando conforme va llegando a su conclusión. La figuración rítmica y melódica sirve de *leivmotiv* a todo el movimiento. Las dos flautas actúan entre ellas homofónicamente, principalmente en terceras paralelas. También se pueden destacar algunos interesantes y muy expresivos movimientos cromáticos (fig. 21).

Figura 21. Compases 23-25, con movimientos cromáticos en la parte de la flauta primera. BWV 81

El resto de movimientos: un recitativo y aria para tenor, arioso para bajo, aria para bajo, recitativo para contralto y coral, mantiene una gran cantidad de efectos descriptivos de gran espectacularidad combinados con un gran dramatismo en momentos como la descripción de "las olas espumosas de los arrollos..." o el momento en el que se describe el apaciguamiento de las olas tumultuosas ante la orden de Jesús. La cantata finaliza con

un sobrio coral en el que la congregación de fieles afirma haber entendido el sentido de la obra que han escuchado.

Cantata BWV 96 – BC A 142 "Herr Christ, der einige Gottessohn"

Instrumentación

Flauta de pico (sopranino en fa), flauta travesera, oboe, trombones, violines, viola y bajo continuo.

Perteneciente al Segundo ciclo anual de Leipzig y escrita en 1724 para el decimoctavo domingo después de la Trinidad. El extenso coro que abre la cantata podríamos decir que está interpretado a varios niveles: el coral es oído en notas con valores amplios en la voz de alto —lo que en cierta forma es un hecho poco usual— y está rodeada por una parte instrumental libre, mientras el balanceo de la melodía (escrita en el compás de 9/8) evoca asociaciones con la música pastoral; por encima de esto, la flauta de pico produce brillantes figuraciones en semicorcheas que tratan de reflejar el inicio de la mañana (fig. 22).

Figura 22. Compases 97-98. BWV 96

Después de un recitativo aparece un aria da capo para tenor, de una considerable extensión y un nivel de inspiración similar, con una extraordinaria línea musical en el *traverso* que concierta con la voz. El aria de bajo es bastante más sencilla en su elaboración. La cantata finaliza con un sencillo coral que contiene una interesante armonización. A excepción del coro inicial, la flauta de pico no vuelve a intervenir, con lo que parece quedar claro que la intención de Bach fue dar un toque especial de color a través del timbre peculiar del instrumento y de su registro.

Cantata BWV 103 – BC A 69 "Ihr werdet weinen und heulen"

Instrumentación

Flauta de pico (sopranino en fa), oboe *d'amore*, trompeta, violines, viola y bajo continuo.

Escrita para el tercer domingo después de la Pascua de Resurrección en 1725. Supone, en cierta forma, una vuelta a las cantatas en forma de madrigal, después del grupo de cantatas corales del segundo ciclo anual de Leipzig (1724-25). El contraste entre los sentimientos y emociones de tristeza y júbilo caracteriza el texto, al igual que ocurre en las otras cantatas compuesta para este domingo, sobre todo la BWV 12 *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*, aunque ésta es mucho más íntima. Estas emociones se traducen en el uso de escalas y movimientos cromáticos, intervalos aumentados y disminuidos que reflejan el sufrimiento mientras que el júbilo se expresa a través de los ritmos de danza y el colorido y brillantez de la orquestación.

El coro inicial es de una gran complejidad estructural y se basa en el juego de los dos contrastes; contrastes que se mantienen en las arias restantes. Sin embargo, y en clara contraposición, el coral final está escrito con una armonía simple a cuatro partes.

La instrumentación es algo inusual, con el uso de un *flauto piccolo* (flauta de pico soprano en *re*) que en 1731 fue sustituida por un violín o flauta travesera.

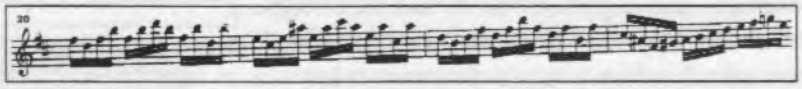


Figura 23. Compases 20-23, en los que aparecen en las flautas los modelos de figuraciones de semicorcheas. BWV 103

En este coro inicial la flauta articula durante todo el movimiento una figuración constante de arpegios de semicorcheas (fig. 23), que son unidos a través de algunas escalas y movimientos melódicos cromáticos, junto a movimientos melódicos de intervalos aumentados y disminuidos (fig. 24); todo ello dentro de un gran virtuosismo.

A diferencia de lo que ocurría en las cantatas anteriores, la BWV 81 y 96, la flauta de pico participa, además del coro inicial, en un aria para contralto y en el coral final. Precisamente este aria de contralto destaca, no tanto por la línea melódica de la voz, sino por la partitura de la flauta de pico, de gran interés y belleza.

Cantata BWV 106 – BC B18 "Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit "

Figura 24. Compases 24-34, en los que se observan los movimientos cromáticos e intervalos. BWV 103

Instrumentación

2 flautas de pico, 2 violas *da gamba* y bajo continuo.

Fechada probablemente en Mühlhausen en 1707, quizás para el entierro de un tío del propio Bach. Es una cantata fúnebre, caracterizada, al igual que las cantatas tempranas de Bach, por hacer un uso bastante descriptivo del texto. Posiblemente sea, entre sus cantatas en estilo antiguo, la más destacada y característica. El texto, basado en la Biblia y en los corales luteranos, parece haber sido escrito por el propio Bach y se basa en la idea de que la maldición de la muerte y el castigo se transforman por la intervención de Cristo en promesa y bendición. La obra, en la que curiosamente Bach no utiliza ni violines ni violas, se puede definir como un pre-madrigal, construido en su totalidad sobre textos bíblicos y estrofas de himnos.

En la sonatina inicial, las dos flautas de pico describen con gran lirismo el aspecto melódico del servicio fúnebre. El primer coro comienza con una melodía de origen popular. Los dos ariosos, breves pero con una gran fuerza expresiva nos conducen al centro del movimiento constituido por el gran coro central. En su *fugato*, el texto hace uso de las ideas arcaicas del Antiguo Testamento, en las que las flautas de pico junto a la línea del soprano y un coral crean una combinación especial que va desapareciendo en la segunda parte de la cantata coincidiendo con el paso a la salvación de Cristo basada en las ideas del Nuevo Testamento. Los otros movimientos son más simples y directos, destacando el coro final cuyo canto de alabanza con sus poderosas armonías conducen a una doble fuga. La orquestación, con flautas de pico y viola de gamba es bastante apropiada y usual en la función de cantata fúnebre.

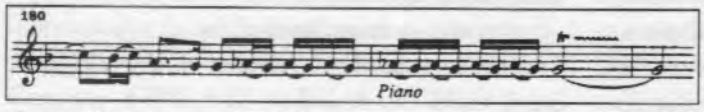


Figura 25. Compases 180-182, en los que se observa el uso del *lab*. BWV 106

A excepción del aria-arioso-coral que inicia la segunda parte, las flautas de pico intervienen en toda la cantata, tanto cuando se toma como base el Antiguo Testamento como el Nuevo.

En general, y a excepción de algunos pequeños fragmentos en la sonatina (uno muy breve en el coro que le sigue y algunos momentos del coro final) la textura utilizada entre las dos flautas de pico es al unísono. La extensión utilizada es bastante cómoda y amplia, aunque algunos pasajes con el *lab* grave presentan cierta dificultad.

Cantata BWV 119 – BC B3 "Preise, Jerusalem, den Hern"

Instrumentación

2 flautas de pico, oboe, oboe *da caccia*, trompetas, *cornetto*, timbales, violines, viola y bajo continuo.

Escrita para la renovación del Consejo de Leipzig del 30 de agosto de 1723, coincidiendo con el primer año de estancia de Bach. En Leipzig era costumbre celebrar la creación del nuevo consejo con una ceremonia religiosa en la que se interpretaba una cantata; de hecho, Bach ya había compuesto en Mühlhausen la BWV 71 para una ceremonia semejante y en Leipzig compuso unas seis obras en este género, siendo ésta la primera. Como es tradicional en estas ocasiones, el texto es extraído de los Salmos, perteneciendo el coral final a la traducción luterano-alemana del Te Deum. También era costumbre en estas ocasiones que la orquesta estuviera bastante nutrida, tal como aquí ocurre. Por su estructura, riqueza expresiva y amplitud de instrumentación, es una de las cantatas más importantes de Bach. De hecho, este atractivo hizo que Mendelssohn se fijara en ella y la dirigiera en

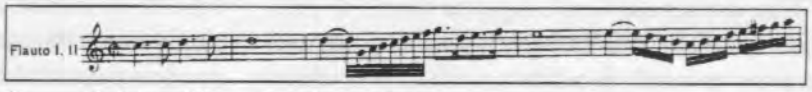


Figura 26. Inicio del coro inicial a modo de obertura francesa. BWV 119

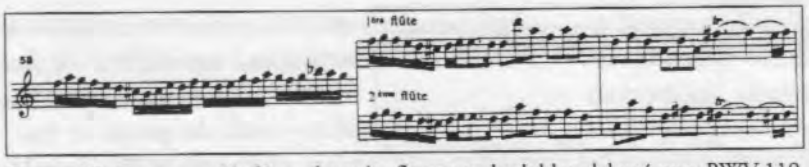


Figura 27. Compases 58-60 en el que las flautas se desdoblan del unísono. BWV 119

Leipzig en 1843, cuando las cantatas de Bach eran casi desconocidas.

El coro inicial está escrito a la manera de una obertura a la francesa, siendo el papel de las flautas de pico el de doblar en general a los violines, oboes o trompetas (fig. 26).

Tan sólo en la sección fugada, concretamente entre los compases 56 y 60, las flautas adquieren cierto protagonismo e independencia de voces, ya que en el resto del movimiento van en estricto unísono entre ellas (fig. 27). Es inevitable recordar en este coro inicial las oberturas a la francesa de las *Suites* 3 y 4 para orquesta.

El aria de tenor y su recitativo con los puntillos, ritmos triples y, en general, un ambiente optimista simboliza el estilo de música de corte de la época. Curiosamente las flautas de pico no participan en este aria y en su recitativo. Sin embargo, sí lo hace junto al resto de instrumentos en el recitativo que le sigue, introducido y finalizado con un pequeño *ritornello*. Las flautas de pico aquí sirven de sostén armónico junto al oboe, siendo confiada a cada flauta una partitura distinta.

Es en el aria de alto que sigue a este recitativo donde las flautas alcanzan el mayor protagonismo, ya que se encargan de adornar y dialogar en solitario (las dos en unísono) con la voz. El clima en el que transcurre el aria es bastante sereno y un poco pastoril (fig. 28).

El siguiente coro, introducido por un marcial ritornello orquestal, destaca por su fuga en la sección central en la que se enuncia el himno "Nun danket alle Gott". Aquí las flautas de pico, salvo las figuraciones arpegiadas de acompañamiento en corcheas, vuelven a aparecer las dos al unísono. Su empleo ocasional de ritmos punteados, su amplia y brillante orquestación así como su carácter jovial le concede un gran parecido al coro anterior (fig. 29).

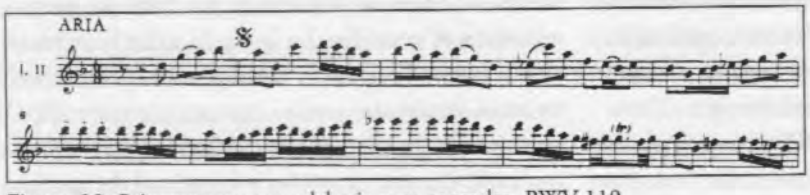


Figura 28. Primeros compases del aria para contralto. BWV 119

La cantata finaliza con un austero recitativo (sin flautas de pico) y un coral (en el que sí participan las flautas) escrito estrictamente a cuatro partes en el que se simboliza la importancia de lo espiritual y como la autoridad secular tiene siempre la última palabra.

Esta cantata BWV 119 es, sin duda, y junto a la BWV 106, una de las más variadas e interesantes para la flauta de pico, pues son utilizadas tanto en funciones de acompañamiento, como adornando diversas líneas melódicas, duplicando otras voces, como sostén armónico... todo ello con una gran variedad rítmica e ingenio melódico.

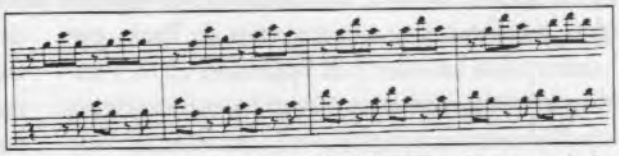


Figura 29. Figuraciones arpegiadas del acompañamiento de las flautas en el segundo coro. BWV 119

Cantata BWV 122 – BC A 19 «Das neugeborne Kindelein»

Instrumentación

3 flautas de pico, oboes, violines, viola y bajo continuo.

Escrita para el primer domingo después de la Navidad de 1724. Puede ser considerada como otra cantata coral, con una estructura formal característica pero con una música algo inusual. El coro que introduce la cantata es una breve elaboración del himno. Destaca la sobriedad de la partitura con una orquestación muy homogénea (oboes y cuerda). Esta misma homogeneidad se mantiene en el aria de bajo siguiente, en la que ni siquiera interviene el oboe, sino que simplemente se trata de un aria con continuo en la sombría tonalidad de do menor, con dramáticos movimientos cromáticos en la estructura de la melodía, derivados de la frase (*O Menschen, die ihr täglich sündigt* [Oh, Mortales, vosotros que os enfrentáis a la con-

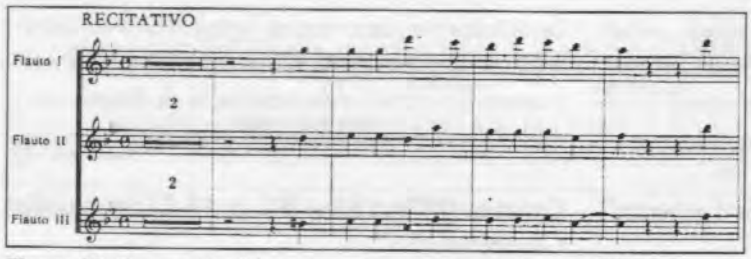


Figura 30. Entonación del coral por parte de las tres flautas. BWV 122

denación]). No es sino hasta el siguiente recitativo acompañado cuando el ambiente de júbilo se apodera de la obra, coincidiendo con el acto divino de la salvación; y en el que las tres flautas de pico entonan el himno tratando de describir la felicidad del coro de ángeles (fig. 30).

En la siguiente aria, el alto canta la tercera estrofa del himno, con la base de un continuo siciliano, mientras soprano y tenor cantan un texto añadido, en la mayoría de los fragmentos de forma imitativa.

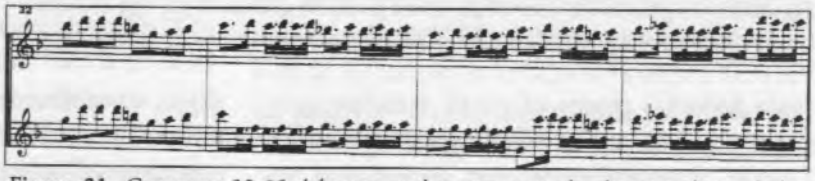


Figura 31. Compases 32-35 del coro, en los que se puede observar el uso de los puntillos. BWV 127

Un alegre y expresivo recitativo acompañado introduce el coral final, escrito a cuatro partes sencillas, como una canción danzable. La presencia de las flautas de pico, en este caso tres, tiene lugar como hemos visto únicamente en el breve primer recitativo, siendo la cantata en la que la intervención de las flautas de pico es más reducida.

Cantata BWV 127 – BC A49 "Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott"

Instrumentación

2 flautas de pico, oboe, *tromba da caccia*, violines, viola y bajo continuo.

Escrita para el quinquagésimo domingo de 1725 y relacionada con un fragmento del evangelio para ese domingo: la profecía de Cristo sobre su pasión y resurrección y la curación del ciego. Bach hace hincapié en la importancia de la pasión y resurrección a través de la superposición de un número determinado de símbolos en la orquesta escritos sobre todo durante el primer coro. Así, a las flautas de pico les asigna el rol de instrumentos de duelo, representando este luto a través de los puntillos (fig. 31).

Tras el recitativo, en el que las flautas de pico no intervienen, aparece una inusual aria de soprano en la cual los acordes en staccato de las flautas de pico y las figuraciones en el oboe concertadas con la voz expresan la trascendencia de la frase *Die Seele ruth in Jesu Händen* (Mi alma descansará en conformidad con Jesús), mientras el *pizzicato* de los bajos en la sección central imitan el sonido de toque de muerte (fig. 32).

A continuación, y en un claro contraste, continúa una representación del juicio final, lo que es bastante excepcional en los trabajos de Bach. Un recitativo acompañado en el cual la trompeta actúa describiendo el triunfo final; siguiendo las palabras de Jesús, en el que un pasaje de recitativo coral, acompañado sólo por el continuo, alterna con un verso del aria con cuerdas y trompeta. Como el recitativo coral consiste enteramente en repeticiones y variantes de la primera línea de la melodía del himno (que ya había sido utilizada en el coro inicial) el texto de esta línea llama de nuevo nuestra atención por el impacto dramático de este juicio final.

El coral final, al que se unen de nuevo las flautas ya que en el recitativo–aria anterior no participaban, comienza con gran simplicidad y finaliza con una versión de la última línea *bis wir einschlafen seliglich*.

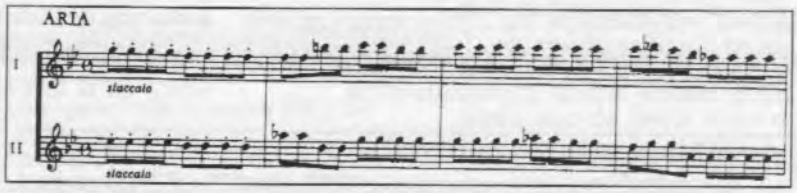


Figura 32. Acordes en staccato de las flautas de pico. BWV 127

En esta cantata, las flautas están en general tratadas dentro de una textura bastante homofónica entre ellas, sobre todo en el aria de soprano,

y utilizando una extensión bastante aguda, sobre todo en la primera flauta, en la que se alcanza el *fa* y *sol* agudo continuamente, en particular en el amplio coro inicial (fig. 33).

Cantata BWV 142 – "Uns ist ein Kind geboren"

Instrumentación

2 flautas de pico y bajo continuo.

La atribución de esta cantata a Bach es bastante dudosa, y parece ser que el verdadero compositor es Kuhnau (fig. 34), antecesor de Bach en Leipzig; aunque tampoco hay seguridad al respecto, de ahí que siga apareciendo con el BWV 142.

Figura 33. Fragmento del coro inicial donde podemos apreciar el uso que del registro agudo hace Bach en esta cantata. BWV 127

Uns ist ein Kind geboren es una amplia cantata dividida en ocho partes, de las que las flautas de pico intervienen en cuatro de ellas (introducción, primer coro, tercer aria y coral final). En los momentos en los que interviene su contribución es bastante generosa, en especial en el aria y el último coral (en este último presenta una virtuosa figuración en semicorcheas que prácticamente salvo los dos últimos compases abarca los 41 compases del coral).

Figura 34. Retrato de Johann Kuhnau (1660-1722).

Como se puede observar en este mismo pasaje, el registro de la flauta se extiende hasta el *mi* (lo que ocurre en varias ocasiones), por lo que hay que suponer el uso de alguna otra flauta que alcance esta extensión (fig. 35), al menos en este coral ya que el resto de movimientos es perfectamente posible utilizar la contralto en *fa*.

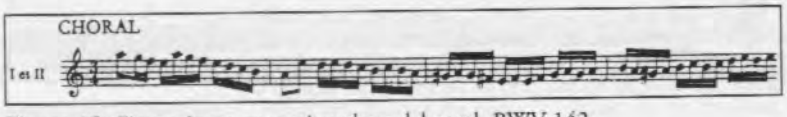


Figura 35. Figuraciones en semicorcheas del coral. BWV 142

A excepción del coral final, las dos flautas presentan cada una su parte independiente, generalmente en una textura homofónica en intervalos de tercera. Es en el aria donde existen momentos de mayor independencia de líneas, aunque estos se reducen a breves pasajes.

Cantata BWV 152 – BC A 18 "Tritt auf die Glaubensbahn"

Instrumentación

2 flautas de pico, oboe, viola *d'amore*, viola *da gamba* y bajo continuo.

Compuesta en 1714 para ser estrenada el 30 de diciembre de ese mismo año, es decir, el primer domingo después de Navidad. Aunque normalmente en los días de fiesta la orquesta del Duque de Weimar era aumentada, Bach eligió, especialmente en sus cantatas de Weimar, formaciones verdaderamente camerísticas. Esta cantata, y a diferencia del clima relativamente arcaico de las cantatas de ese período, presenta una clara influencia italiana que se traduce en el empleo únicamente de recitativos y arias. La instrumentación utilizada proporciona un color especial que la distinguirá del resto de las cantatas.

La sinfonía que abre la cantata (titulada como *Concerto*) presenta una breve introducción de cuatro compases seguida de una fuga interpretada por la flauta de pico, el oboe, la viola *d'amore* y la viola *da gamba* (fig. 36), y cuyo sujeto en 3/8 puede ser comparado con el del BWV 536. La fuga finaliza con el sujeto en estrecho entre la flauta de pico y la viola *d'amore*, volviendo a una textura de sextas paralelas ocho compases antes del final.

El aria que le sigue, con oboe obligado presenta una serie de escalas figuradas que aluden al camino de la fe. El recitativo siguiente, en el que como en el aria anterior tampoco interviene la flauta de pico, es un claro ejemplo del uso descriptivo musical que Bach hace de las palabras.

Después de una particular aria para soprano en la que la flauta de pico con la viola de gamba y la voz establecen un hermoso

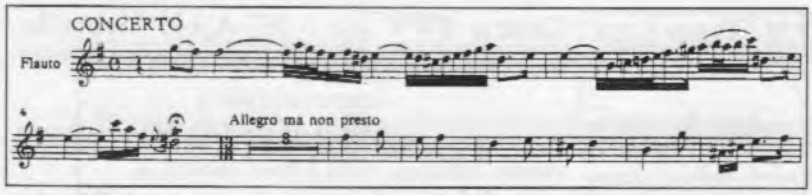


Figura 36. Introducción e inicio de la fuga. BWV 152

diálogo, y de un nuevo recitativo de bajo (sin flauta), ambas voces (soprano y bajo) se unen en un

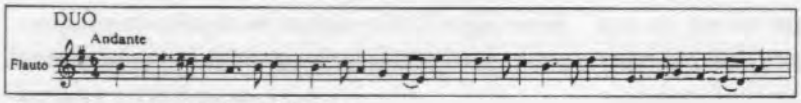


Figura 37. Inicio del dúo. BWV 152

dúo en forma de canon que simboliza con ritmos de danza el diálogo entre Jesús y el alma (fig. 37).

Finalmente, se supone que habría un coral final, aunque no se conserva su partitura.

Cantata BWV 161 – BC A 135b "Komm, du süße Todesstunde"

Instrumentación

2 flautas de pico, violines, viola y bajo continuo.

Escrita para el domingo dieciséis después de la Trinidad y estrenada en Weimar el 27 de septiembre de 1716. El libreto de Salomo Franck está basado en los versículos evangélicos en los que San Lucas cuenta como Jesús resucitó al hijo de la viuda de Naim.

En el aria que sirve de introducción a la cantata, las flautas de pico, alternando partes independientes de las dos flautas con otras en la que predomina una textura más paralela entre las dos voces, dibujan diseños que permanecen en un segundo plano mientras la verdadera melodía

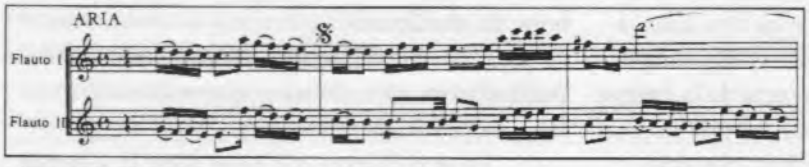


Figura 38. Primeros compases del aria con que se inicia la cantata BWV 161

es interpretada por la cantante (contralto) acompañada del bajo continuo. Así, el trío resultante con las dos flautas y el continuo se amplia con la adición de la voz de alto y el coro en una elaborada textura a cinco partes (fig. 38).

El aria de tenor, intercalada con un recitativo de la misma voz, es realmente más importante por las líneas de acompañamiento de la cuerda que por el discurso musical en sí de la voz. Aunque los recitativos de Bach suelen ser, por lo general, bastante triviales en cuanto a su tratamiento, el que sigue a este aria de tenor constituye una de las excepciones. En él, la música complementa de una forma magnífica el mensaje del texto a través de dibujos rítmicos y melódicos en las dos flautas de pico simbolizando el significado del texto. Así, las escalas descendentes reflejan el descenso del alma (fig. 39), las semicorcheas simbolizan las campanas evocando la última hora en las palabras "dará la hora cuando yo pueda descansar en paz" (fig. 40).

El coro final intensifica la feliz anticipación de la muerte hasta tal punto que el coral final es alterado en su habitual expresión comedida por el alegre contrapunto de las flautas de

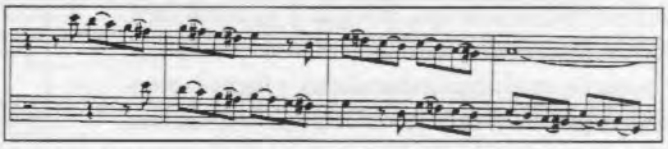


Figura 39. Escalas descendentes que simbolizan el descenso del alma. BWV 161

pico al unísono que proporcionan una elegante y variada decoración (fig. 41).

En el coral final, las flautas de pico en unísono interpretan una especie de danza final en contraste con la austeridad del propio coral, como si Bach quisiera haber dado a las flautas de pico el papel en sí de la propia alma (fig. 42). La extensión utilizada en las flautas de pico obliga a usar algún tipo de flauta tenor o una *voice flute*, al menos en la segunda flauta, donde se alcanza el registro más grave (fig. 43).

Finaliza la cantata con esta reiteración simbólica, en la que Bach evita deliberadamente los contrastes y las bruscas transiciones.

Figura 40. Figuras de semicorcheas simbolizando las campanas de la muerte. BWV 161

Cantata BWV 175 – BC A 89 "Er rufet seinen Schafen mit Namen"

Instrumentación

2 flautas de pico, trompetas, violonchelo *piccolo*, violines, viola y bajo continuo.

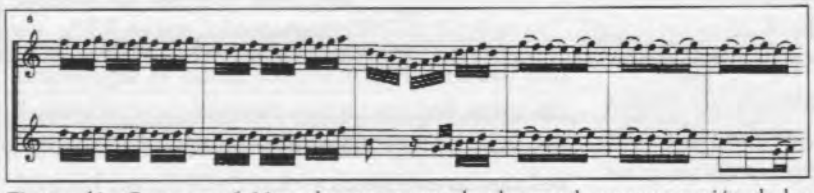


Figura 41. Compases 6-11 en los que se puede observar la ornamentación de las flautas de pico. BWV 161

Esta cantata, basada en la *Parábola del Buen Pastor*, sobresale por su carácter pastoral, enfatizado por el ritmo siciliano y la instrumentación con tres flautas de pico que son usadas en la introducción, el aria que le sigue y el coral final. Existe además una tendencia al virtuosismo instrumental en el acompañamiento, y llama la atención el uso en el aria de tenor de un violonchelo piccolo.

La cantata se introduce con un curioso recitativo de tenor de cuatro compases con las tres flautas de pico adornando el breve discurso introductorio (fig. 44).

El aria de contralto que le sigue está escrita en el ritmo siciliano de 12/8, aunque su atractivo quizás deriva más de su textura que de la belleza melódica en sí.

Tras los dos recitativos y las dos arias siguientes, las flautas de pico vuelven a aparecer en el coral final, en el que la cuarta parte de la armonía vocal es complementada por las tres flautas de pico, logrando un curioso efecto (fig. 45).

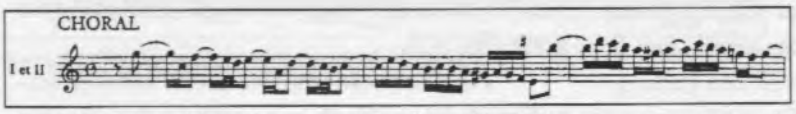


Figura 42. Inicio del coral con una típica figuración de danza que contrasta con la solemnidad del coral. BWV 161

Cantata BWV 180 – BC A 149 "Schmüke dich, o liebe Seele"

Instrumentación

2 flautas de pico, oboe, oboe *da caccia*, flauta travesera, violines, viola y bajo continuo.

En el segundo ciclo de cantatas de Leipzig, en el que se incluye esta cantata, Bach retoma la tradición de Leipzig de la cantata. Además, esta cantata constituye un buen modelo para observar la influencia de la danza en la música sacra de Bach (fig. 47). El patrón que seguían con respecto al texto (de autor desconocido) era el de mantener intacto el texto original en los movimientos primero y último, mientras las arias y recitativos intermedios eran reelaborados con libertad. Así, los dos movimientos extremos utilizan la melodía coral.

El primero de ellos, es un gran movimiento coral con partes escritas en imitación, con una parte orquestal independiente y grupos instrumentales que se alternan en un ritmo de giga. El último movimiento, es un simple coral con el refuerzo de los instrumentos.

Figura 43. Compás 8 y resolución sobre el 9 en el aria inicial, donde vemos que el registro grave se extiende hasta el *re*. BWV 161

Las arias segunda y quinta —cada una precedida de un recitativo— están también escritas en un ritmo de danza; la segunda es similar a una bourrée, destacando la virtuosa escritura para el *traverso* (posiblemente escrita para Pierre Gabriel Buffardin, un gran flautista que solía visitar con frecuencia a Bach).

En el recitativo que antecede a la segunda aria las flautas de pico adquieren un gran protagonismo. El carácter alegre del aria para tenor —ésta sí escrita para flauta de pico— destaca por su claridad en la articulación de las frases y por su claro ritmo de danza que parece

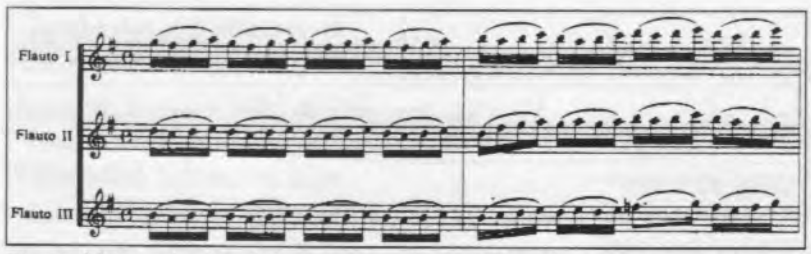


Figura 44. Introducción de la cantata con las tres flautas de pico aportando su característica sonoridad. BWV 175

haber sido inspirado por la propia flauta (fig. 48).

La cantata finaliza con el delicado coral *Jesu, wahres Brot des Lebens* en el que las flautas de pico no participan.

Cantata BWV 182 – BC A 53, A172 "Himmelskönig, sei willkommen"

Instrumentación

Flauta de pico, flauta travesera, violines, viola, violonchelo y bajo continuo.

Escrita para el 25 de mayo de 1714, día de Domingo de Ramos, para ser interpretada en la iglesia del palacio de Weimar. Precisamente esta cantata abre el ciclo del año 1714, año en el que Bach transcribió un gran número de obras y en el que llevó a cabo un amplio proceso de aprendizaje que originó un cambio de dirección en su música. En esta cantata Bach parece tratar de demostrar su gran capacidad y conocimiento de los distintos estilos y en su forma de mezclarlos. Así, la cantata se abre con una especie de obertura en el estilo francés que lleva por título "sonata", en la cual la flauta de pico y el violín establecen un diálogo contrastante acompañado del pizzicato de las cuerdas, o bien en el variado tratamiento del coro y arias en lo que a la forma se refiere o incluso en la unión entre los *ritornelli* instrumentales y las partes vocales (fig. 49).

Tras la sonatina aparece una intensa fuga coral en la que la flauta de pico desarrolla una línea melódica independiente de las líneas vocales del coro en un movimiento de semicorcheas (fig. 50).

Tras un recitativo aparecen tres arias, interviniendo la flauta de pico en la segunda de ellas. Una muy expresiva aria para alto con una no menos interesante parte de flauta donde abundan los intervalos disminuidos y una gran cantidad de fórmulas de apoyaturas que dan al aria una sonoridad especial (fig. 51).

Como vemos en este ejemplo, la extensión en el registro grave alcanza el *mi*, y lo hace en varias ocasiones en este aria. Por esta razón, y teniendo en cuenta los cambios y transformaciones que esta cantata ha sufrido, el editor ha colocado en grafía pequeña la solución alternativa a la parte de flauta para poder ser interpretada con una contralto en *fa*. Y es que en 1724, Bach volvió a usar esta cantata para el Domingo de Ramos, cambiando la tonalidad y la instrumentación, si bien el texto se mantuvo intacto. Una segunda interpretación en 1728 hizo que Bach volviera a realizar cambios. Esta vez la parte de flauta fue confiada al violín, y a su vez la del violín al oboe.

Figura 46. Inicio del coral. BWV 175

Cantata BWV 189 "Meine Seele rühmt und preist"

Instrumentación

Flauta de pico, oboe, violines y bajo continuo.

Aunque es una cantata relativamente oída, algunos musicólogos han dudado de su autenticidad. Estas dudas provienen del hecho de que la única partitura que se conserva data

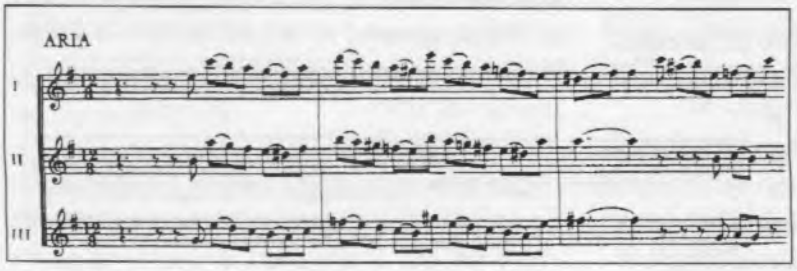


Figura 45. Compases 1-3 del aria de contralto. BWV 175

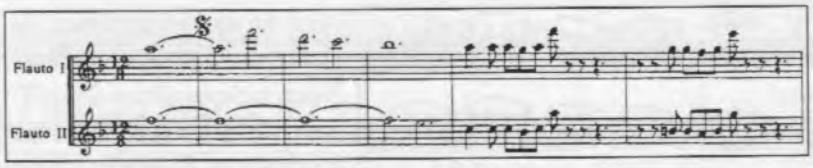


Figura 47. Compases de inicio de la Cantata BWV 180

del siglo XIX. En cualquier caso, parece claro que se trata de una obra muy temprana, posiblemente entre 1707 y 1710, y que seguramente Bach la revisó posteriormente. Con casi toda seguridad es la primera de las cantatas de Bach para una sola voz, con recitativo pero sin coro, apartándose del viejo estilo en el que están escritas la mayoría de las cantatas de aquellos años. Su tratamiento camerístico permiten afirmar que en realidad se trata de un quinteto para tenor, flauta de pico, oboe, violín y continuo.

La obra está dividida en cinco partes, con tres arias intercaladas por dos recitativos. Sólo en las arias que abren y cierran la cantata, Bach utiliza la instrumentación completa. El resto, es decir, el aria central y los dos recitativos están escritos para tenor y continuo. Lo más destacado de la cantata es sin duda la primera aria, en la que se representa al pecador que implora "la gracia y la benevolencia de Dios". Presenta un bello e interesante acompañamiento instrumental que preludia las posibilidades del joven músico de Leipzig. El resto de la obra, sobre todo los recitativos, son bastante triviales y escasos de interés.

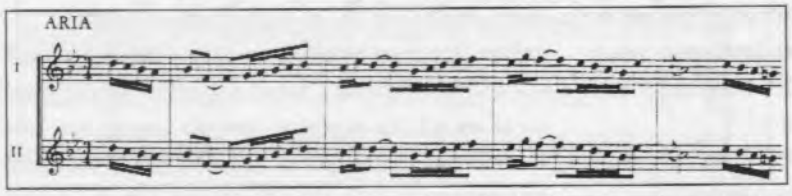


Figura 48. Primeros compases del aria, en el que las dos flautas a unísono despliegan claros ritmos de danza. BWV 180

Se utiliza una única flauta de pico —que como ya se ha dicho interviene en las dos arias extremas (dos arias da capo)—.

En comparación con el resto de las cantatas, llama la atención la utilización de una extensión muy corta. Si observaremos las anteriores, Bach extiende generalmente los registros en la flauta de pico hasta sus niveles extremos. En cualquier caso, no hay duda de que la extensión es la más adecuada para una flauta contralto (fig. 52).

El otro hecho llamativo es la variedad de articulación que presenta la partitura de flauta, en particular la primera aria, en la que las articulaciones de dos en dos, una y tres, pequeñas secciones ligadas, se alternan ofreciendo una gran variedad (fig. 53).

Cantata BWV 208 "Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd"

Instrumentación

2 flautas de pico, flauta travesera, oboe, fagot, trompeta, trompa, violín, viola y bajo continuo.

Cantata escrita en 1713 para el cumpleaños del Duque Christian de Sachsen-Weissenfels. Se trata de una de los mejores cantatas profanas escritas por Bach. Presenta unas dimensiones enormes, ya que está compuesta de catorce números (seis recitativos, cinco arias, dos coros y un dúo). Sin embargo, las dos flautas de pico sólo aparecen en la cuarta aria. Aquí, el motivo principal de las flautas actúa como hilo conductor del movimiento. La articulación está perfectamente descrita en la partitura y su extensión *fa*^{3}-*sol*^{5} dejan claro el uso de flautas contralto en *fa* (fig. 54).

IV. SÍNTESIS

Ante todo, es necesario aclarar que en Bach, el uso de términos como "Flauto", "Flaute", "Flauti", "Flaut", "Fiaut", "Fiauti", "Fiauti à bec" y "Flöten à bec'" siempre significa "flauta de pico contralto"; mientras que cuando utiliza el término "Fiauto piccolo" se está refiriendo a la flauta de pico sopranino (soprano en *re* en la cantata

Figura 49. Inicio de la sonata con el característico ritmo francés de puntillos. BWV 182

Figura 50. Compases 15-17 de la fuga coral. BWV 182

BWV 103).

Por otro lado, y después de todo lo expuesto, no cabe duda alguna de la enorme importancia que este gran repertorio tiene para la flauta de pico. Así, hemos visto como J.S. Bach utiliza las

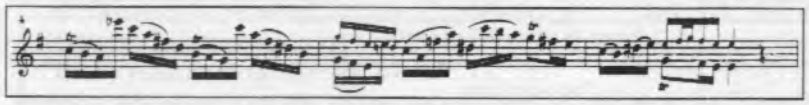


Figura 51. Compases 4-6 del aria. BWV 182

flautas de pico con distintos significados y en distintas situaciones. En este sentido, han sido usadas para dar color a la instrumentación, como un elemento metafórico, para describir una determinada escena o simplemente como un elemento instrumental más con su propia línea melódica.

En cuanto al número y tipos de flautas Bach utiliza la mayoría de las veces dos flautas, aunque también hemos visto el uso de tres o una única flauta. Generalmente, la mayoría de las veces son flautas contralto en *sol* o *fa*, aunque en bastantes ocasiones el registro grave llega hasta el *mi* e incluso *re*, además del uso de flautas soprano y sopranino en las BWV 96 y 103.

En términos generales se puede decir que Bach utiliza todos los registros de la flauta, llegando a realizar un uso frecuente de las notas extremas que, en ocasiones, dificulta claramente la interpretación (uso de *lab* grave, incluso trinando, o del *fa#* agudo).

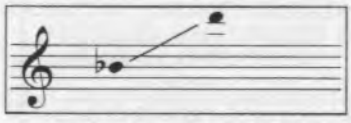


Figura 52. Extensión utilizada en esta cantata. BWV 189

En cuanto a la textura utilizada, es muy común en todas las cantatas el uso del unísono entre las flautas utilizadas (posiblemente para conseguir un mayor volumen y poder destacar el efecto de su timbre tanto a sólo, con continuo, así como mezclado con otros instrumentos). De todos modo, también nos encontramos con mayor o menor frecuencia texturas más homofónicas (terceras y sextas paralelas) y contrapuntísticas (generalmente duplicando otras voces o instrumentos en las fugas de los coros o simplemente como voces independientes en las arias con formaciones más camerísticas).

Respecto a la articulación, contrasta la diferencia existente entre cantatas que aparecen espléndidamente detalladas y otras en las que no hay escrita prácticamente ninguna articulación.

Las tonalidades escritas varían: Do Mayor, Fa Mayor, Sol menor, Sib Mayor, Re Mayor... aunque en ninguna de ellas se excede de dos alteraciones en la armaduras, existiendo una ligera preferencia por las tonalidades con bemoles.

Respecto a las instrumentaciones, existe

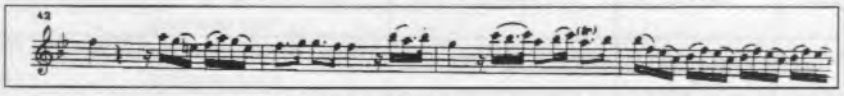


Figura 53. Compases 42-45 del aria en la que apreciamos la variada articulación usada. BWV 189

una gran variedad, ya que podemos encontrarnos las flautas de pico como único instrumento de viento o bien podemos encontrarlas rodeada de distintos tipos de oboes e incluso instrumentos de metal (*cornetto*, trompeta...). No obstante, existe cierta preferencia a relacionarla con los oboes y violines.

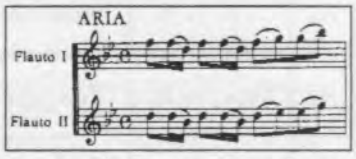


Figura 54. Motivo de las flautas. BWV 208

En general, sin ser partes excesivamente difíciles, encontramos momentos en los que aparecen fragmentos realmente virtuosos.

Por último, en la siguiente tabla y a modo de comparativa, se describen rasgos relativos a la tonalidad, instrumentación, número y tipo de flautas utilizadas e intervención en cada una de las cantatas analizadas. ❑

Tabla comparativa analizando las tonalidades utilizadas, tipos de flautas, instrumentación general e intervención de las flautas. Clasificación por BWV

BWV	TONALIDAD	FLAUTAS UTILIZADAS	INSTRUMENTACIÓN	INTERVENCIÓN
13	Fa M., Sib M., Sol m.	2 flautas contralto en fa	2 flautas de pico, oboe *da caccia*, violines, viola y bajo continuo.	PRIMER ARIA, PRIMER CORAL, SEGUNDA ARIA, SEGUNDO CORAL
18	Sol m., Sib M.	2 flautas contralto en re	2 flautas de pico, violas, fagot y bajo continuo.	SINFONÍA, RECITATIVO Y CORO, ARIA Y CORAL
25	Do M.	3 flautas contralto en fa	3 flautas de pico, *cornetto*, trombón, oboe, violines, viola y bajo continuo.	CORO, SEGUNDA ARIA, CORAL
39	Sol m., Sib M.	2 flautas contralto en fa	2 flautas de pico, oboe, violines, viola y bajo continuo.	CORO PRIMA PARTE, ARIA SECONDA PARTE, CORAL
46	Re m., Sol m.	2 flautas contralto en fa	2 flautas de pico, oboe *da caccia*, trompeta *da tirarsi*, violines, viola y bajo continuo.	CORO, PRIMER RECITATIVO, SEGUNDA ARIA, CORAL
65	Do M.	2 flautas contralto en fa	2 flautas de pico, trompas, oboe *da caccia*, violines, viola y bajo continuo.	CORO, CORAL, SEGUNDA ARIA, SEGUNDO CORAL
71	Do M.	2 flautas contralto en fa	2 flautas de pico, oboe, fagot, trompetas, timbales, violines, viola, violonchelo, órgano *obligatto* y bajo continuo.	PRIMER CORO. ARIOSO, TERCER CORO, CUARTO CORO
81	Mi m.	2 flautas contralto en sol o fa	2 flautas de pico, oboes *d´amore*, violines, viola y bajo continuo.	PRIMER ARIA
96	Fa M.	1 flauta sopranino en fa	*Flauto piccolo* (sopranino en fa), flauta travesera, oboe, trombones, violines, viola y bajo continuo.	CORO
103	Re M.	1 flauta soprano en re	*Flauto piccolo* (sopranino en fa), oboe *d´amore*, trompeta, violines, viola y bajo continuo.	CORO
106	Fa M., Re m.	2 flautas contralto en fa	2 flautas de pico, oboe, violas *da gamba* y bajo continuo.	SONATINA, PRIMER ARIOSO, PRIMER CORO, CORO FINAL
119	Do M., La m., Sol m.	2 flautas contralto en fa	2 flautas de pico, oboe, oboe *da caccia*, trompetas, *cornetto*, *timbales*, violines, viola y bajo continuo.	PRIMER CORO, PRIMER ARIA, CORAL
122	Sol m.	3 flautas contralto en sol o fa	3 flautas de pico, oboe, *taille de hautbois*, violines, viola y bajo continuo.	PRIMER RECITATIVO
127	Fa M., Dom.	2 flautas contralto en fa	2 flautas de pico, oboe, trompeta *da caccia*, violines, viola y bajo continuo.	PRIMER CORO, PRIMER ARIA, CORAL
142	La m., Fa M.	2 flautas contralto en fa	2 flautas de pico y bajo continuo.	INTRODUCCIÓN, PRIMER CORO, TERCER ARIA, CORAL FINAL
152	Mi m., Sol M.	1 flauta contralto en re	2 flautas de pico, violines, viola y bajo continuo.	PRIMER ARIA, SEGUNDO RECITATIVO, CORO Y CORAL
161	Do M., La m.	2 flautas contralto en re	2 flautas de pico, violines, viola y bajo continuo.	PRIMER ARIA, SEGUNDO RECITATIVO, CORO, CORAL
175	Sol M., Mi m.	3 flautas contralto en sol o fa	2 flautas de pico, trompetas, violonchelo *piccolo*, violines, viola y bajo continuo.	INTRODUCCIÓN, PRIMER ARIA, CORAL
180	Fa M., Sib M., Sol m.	2 flautas contralto en fa	2 flautas de pico, oboe, oboe *da caccia*, flauta travesera, violines, viola y bajo continuo.	PRIMER CORO, SEGUNDO RECITATIVO, SEGUNDA ARIA,
182	Sol M., Mi m.	1 flauta contralto en sol o fa	Flauta de pico, flauta travesera, violines, viola, violonchelo y bajo continuo.	SONATA, PRIMER CORO, SEGUNDA ARIA, CORAL, CORO FINAL
189	Sib M.	1 flauta de pico en fa	Flauta de pico, oboe, violines y bajo continuo.	PRIMER ARIA, TERCER ARIA
208	Sib M.	2 flautas contralto en fa	2 flautas de pico, flauta travesera, oboe, fagot, trompeta, trompa, violines, viola y bajo continuo.	CUARTA ARIA

Bibliografía sobre las cantatas de J.S. Bach

1. P. Ambrose, "«Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» und die antike Redekunst." En: *Bach-Jahrbuch* (1980), 35.
2. L. Ansbacher, "Sulla cantata profana No 209 «Non sa che sia dolore» di G.S. Bach." En: *Rivista Musicale Italiana 51* (1949). (Reeditado en: K. Matthäi, Ed., *Bach-Gedenkschrift 1950. Im Auftrag der Internationalen Bach Gesellschaft.* Zürich, 1950).
3. E. Axmacher, "Die Texte zu Johann Sebastian Bachs Choralkantaten." En: W. Rehm, Ed., *Bachiana et Alia Musicologica: Festschrift für Alfred Dürr.* Kassel, 1983.
4. P. Berri, "Sulla cantata profana N. 209 di Bach." En: *Rivista Musicale Italiana 51* (1949).
5. W. Blankenburg, "Eine neue Textquelle zu sieben Kantaten Johann Sebastian Bachs und achtzehn Kantaten Johann Ludwig Bachs." En: *Bach-Jahrbuch* 1977.
6. F. Blume, *Die evangelische Kirchenmusik*, HMw. X (1931) (revisado como *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik* (1965)).
7. P. Brainard, "The Aria and its Ritornello: The Question of "Dominance" in Bach." En: W. Rehm, Ed., *Bachiana et Alia Musicologica: Festschrift für Alfred Dürr.* Kassel, 1983.
8. G.J. Bülow, "Expressivity in the Accompanied Recitatives of Bach's Cantatas." En: Don O. Franklin, Ed., *Bach Studies.* Cambridge, 1989, 18-35.
9. M. Castellani, "Il «Solo pour la flute traversiere» di J.S. Bach: Cöthen o Lipsia?" En: *Il flauto dolce 13* (1985), 15-21.
10. S.A. Crist, *Aria Forms in the Vocal Works of J.S. Bach, 1714-1724.* PhD Dissertation. Brandeis University, Waltham, Mass., 1988.
11. J.C.F. Day, *The Literary Background to Bach's Cantatas.* London, 1961.
12. L.D. Dreyfus, *Bach's Basso Continuo Group: Studies in thr Performance of His Vocal Works.* Cambridge, Mass., 1987.
13. L.D. Dreyfus, "The Metaphorical Soloist: Concerted Organ Parts in Bach's Cantatas." En: G.B. Stauffer and E. May, Eds., *J.S. Bach as Organist: His Instruments, Music and Performance Practices.* Bloomington, Indiana, 1986.
14. A. Dürr, "Zur Aufführungspraxis der Vor-Leipziger Kirchenkantaten J.S. Bachs." *En: Musik und Kirche 20* (1950), 54.
15. A. Dürr, "Über Kantatenformen in den geistlichen Dichtungen Salomon Francks." En: *Die Musikforschung 3* (1950), 18ff.
16. A. Dürr, *Studien über die frühen Kantaten J.S. Bachs.* Leipzig, 1951. (Versión ampliada y mejorada: Wiesbaden, 1977).
17. A. Dürr, "Zur Echtheit einiger Bach zugeschriebener Kantaten." En: *Bach-Jahrbuch* 1951-1952.
18. A. Dürr, "Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J.S. Bachs". En: *Bach-Jahrbuch* (1957), 5-162. (Book edition: Kassel, 1976).
19. A. Dürr, "Ich bin ein Pilgrim auf der Welt, eine verschollene Kantata J.S. Bachs." En: *Die Musikforschung 11* (1958), 422-427.
20. A. Dürr, "Verstümmelt überlieferte Arien aus Kantaten J.S. Bachs." En: *Bach-Jahrbuch* 1960.
21. A. Dürr, "Zur Entstehungsgeschichte des Bachschen Choralkantaten-Jahrgangs." En: M. Geck, Ed., *Bach-Interpretationen.* Göttingen, 1969.
22. A. Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach.* Kassel, 1971 (1975).
23. A. Dürr, "Bachs Kantatentexte: Probleme und Aufgaben der Forschung." En: *Bach-Studien 5* (1975), 63ff.
24. A. Dürr, "Bemerkungen zu Bachs Leipziger Kantatenaufführungen." En: W. Felix, W. Hoffmann, and A. Schneiderheinze, Eds., *Bericht über die wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR Leipzig 18./19. September 1975, im Auftrag des Johann-Sebastian-Bach-Komitees der DDR.* Leipzig, 1977.
25. A. Dürr, "Zur Problematik der Bach-Kantate BWV 143 «Lobe den Herrn, meine Seele»" En: *Die Musikforschung 30* (1977).
26. A. Dürr, "Gibt es einen Spätstil im Kantatenschaffen Bachs?" En: G. Wagner, Ed., *Bach-tage Berlin.* Vorträge 1970-1981. Neuhausen-Stuttgart, 1985, 61-74.
27. A. Dürr, "Entfernet euch, ihr kalten Herzen. Mögligkeiten und Grenzen der Rekonstruktion einer Bach-Arie." En: *Die Musikforschung 39* (1986), 32-36.
28. I.F. Finlay, *J.S. Bachs weltliche Kantaten.* Göttingen, 1950.
29. F.W. Franke, *Bachs Kirchen-Kantaten.* Leipzig, 1925.
30. M. Geck, "Bachs Probestück." En: *Quellenstudien zur Musik. Wolfgang Schmieder zum 70. Geburtstag.* Frankfurt a. M., 1972, 55.
31. R. Gerlach, "Besetzung und Instrumentation der Kirchenkantaten J.S. Bachs und ihre Bedingungen." En: *Bach-Jahrbuch* (1973), 53.
32. A. Glöckner, "Zur Chronologie der Weimarer Kantaten Johann Sebastian Bachs." En: *Bach-Jahrbuch* (1985), 159ff.
33. A. Glöckner, "Anmerkungen zu Johann Sebastian Bachs Köthener Kantatenschaffen." En: *Cöthener Bach-Hefte 4*, Köthen 1986, 89ff.
34. A. Glöckner, "Zur Echtheit und Datierung der Kantate BWV 150 «Nach dir, Herr, verlanget mich»." En: *Bach-Jahrbuch* (1988), 195-203.
35. D. Gojowy, "Wort und Bild in Bachs Kantatentexten." En: *Die Musikforschung* 25 (1972).
36. H. Grüss, "Analytische Beobachtungen an

Kantatensätze Johann Sebastian Bachs und ihre Konsequenzen für deren Aufführungspraxis." En: R. Brinkmann, Ed., *Bachforschung und Bach-interpretation heute. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg.* Kassel, 1981.

37. M. 't Hart, "De Cantates van Bach." En: *M. 't Hart, Du holde Kunst. Over Muziek.* Amsterdam, 1994, 16-29.
38. K. Häfner, "Der Picander-Jahrgang." En: *Bach-Jahrbuch* 1975.
39. K. Häfner, "Zum Problem der Entstehungsgeschichte von BWV 248a." En: *Die Musikforschung 30* (1977).
40. K. Häfner, "Picander, der Textdichter von Bachs viertem Kantatenjahrgang. Ein neuer Hinweis." En: *Die Musikforschung 35* (1982).
41. G. Herz, "BWV 131: Bach's First Cantata." En: J.A. Westrup, *Bach Cantatas.* London, 1966.
42. G. Herz, *Johann Sebastian Bach. Cantata No. 4.* Christ lag in Todesbanden. *An Authoritative Score. Backgrounds. Analysis. Views and Comments.* New York, 1967.
43. G. Herz, *Johann Sebastian Bach. Cantata No 140.* Wachet auf, ruft uns die Stimme. *The Score of the New Bach Edition. Backgrounds. Analysis. Views and Comments.* New York, 1972.
44. W. Hobohm, "Neue "Texte zur Leipziger Kirchen-Music"." En: *Bach-Jahrbuch* 1973.
45. K. Hofmann, "Neue Überlegungen zu Bachs Weimarer Kantaten-Kalender." En: *Bach-Jahrbuch* (1993), 9-29.
46. R. Jauernig, "Zur Kantate «Ich hatte viel Bekümmernis» (BWV 21)." En: *Bach-Jahrbuch* 1954.
47. H.K. Krausse, "Eine neue Quelle zu drei Kantatentexten Johann Sebastian Bachs." En: *Bach-Jahrbuch* 1981.
48. H.K. Krausse, "Erdmann Neumeister und die Kantatentexte Johann Sebastian Bachs." En: *Bach-Jahrbuch* (1986), 7ff.
49. F. Krummacher, "Die Tradition in Bachs vokalen Choralbearbeitungen." En: M. Geck, *Bach-Interpretationen.* Göttingen, 1969, 29-56 and 210-212.
50. F. Krummacher, "Bachs frühe Kantaten im Kontext der Tradition." En: *Die Musikforschung 44* (1991), 9-32.
51. M. Marissen, "On Linking Bach's F-Major Sinfonia and His Hunt Cantata." En: *Bach (The Quarterly Journal of the Riemenschneider Bach Institute) 23* (1992), 31-46.
52. A. Marti, *"... die Lehre des Lebens zu hoeren" : eine Analyse der drei Kantaten zum 17. Sonntag nach Trinitatis von Johann Sebastian Bach unter musikalisch-rhetorischen und theologischen Gesichtspunkten.* Bern, 1981.
53. H. Melchert, *Das Rezitativ der Kirchenkantaten J.S. Bachs.* PhD Dissertation. Frankfurt am Main, 1958 (summary in Bach-Jahrbuch (1958), 5).
54. U. Meyer, "Brich dem Hungrigen dein Brot". Das Evangelium zum ersten Sonntag nach Trinitatis." En: W. Rehm, Ed., *Bachiana et Alia Musicologica: Festschrift für Alfred Dürr.* Kassel, 1983.
55. P. Mies, *Die geistliche Kantaten Johann Sebastian Bachs und der Hörer von heute. 3 Volumes.* Wiesbaden, 1959-1964.
56. P. Mies, *Die weltliche Kantaten Johann Sebastian Bachs und der Hörer von heute.* Wiesbaden, 1967.
57. L.A. Morongiello, *Music Symbolism in Selected Cantatas and Chorale Preludes.* PhD Dissertation. Ann Arbor, Michigan, 1976.
58. W. Neumann, *Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs.* Leipzig, 1947 (1967) (1971) (1979).
59. W. Neumann, "Zur Aufführungspraxis der Kantate 152." En: *Bach-Jahrbuch* 1949-1950.
60. W. Neumann, "Eine verschollene Ratswechselkantate J.S. Bachs." En: *Bach-Jahrbuch* 1961.
61. W. Neumann, "Johann Sebastian Bachs "Rittergutskantaten" BWV 30a und 212." En: *Bach-Jahrbuch* 1972.
62. W. Neumann, Ed., *Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte.* Leipzig, 1974.
63. E. Noack, "Georg Christian Lehms, ein Textdichter Johann Sebastian Bachs." En: *Bach-Jahrbuch* 1970.
64. F. Noack, "Johann Sebastian Bachs und Christoph Graupners Kompositionen zur Bewerbung um das Thomaskantorat in Leipzig 1722-23." En: *Bach-Jahrbuch* (1913), 145-162.
65. B.F. Richer, "Die Wahl Joh. Seb. Bachs zum Kantor der Thomasschule i.J. 1723." En: *Bach-Jahrbuch* (1905), 48-67.
66. B.F. Richer, "Über die Schicksale der Thomasschule zu Leipzig angehörenden Kantaten Joh. Seb. Bachs." En: *Bach-Jahrbuch* (1906), 43.
67. A. Robertson, *The Church Cantatas of J.S. Bach.* New York, 1972.
68. W.H. Scheide, "Johann Sebastian Bachs Sammlung von Kantaten seines Vetters Johann Ludwig Bach." En: *Bach-Jahrbuch* 1959 (1), 1961 (2), and (1962 (3).
69. W.H. Scheide, "Zum Verhältnis von Textdrucken und musikalischen Quellen der Kirchenkantaten J.S. Bachs." En: *Bach-Jahrbuch* (1976), 85-86.
70. W.H. Scheide, "Bach und der Picancer-Jahrgang - Eine Erwiderung." En: *Bach-Jahrbuch* 1980.
71. W.H. Scheide, "Nun ist das Heil und die Kraft" BWV 50: Doppelchörigkeit, Datierung und Bestimmung." En: *Bach-Jahrbuch* 1982.
72. A. Schering, "Die Kantate Nr. 150 «Nach dir, Herr, verlanget mich»." En: *Bach-Jahrbuch* 1913.
73. A. Schering, *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik.* Leipzig, 1936 (1954).
74. A. Schering, *Über Kantaten Johann Sebastian Bachs (F. Blume, Ed.).* Leipzig, 1942.
75. H. Schmalfuss, "Johann Sebastian Bachs «Actus

tragicus» (BWV 106). Ein Beitrag zu seiner Entstehungsgeschichte." En: *Bach-Jahrbuch* 1970.
76. A. Schneiderheinze, "Über Bachs Umgang mit Gottscheds Versen." En: W. Felix, W. Hoffmann, and A. Schneiderheinze, Eds., *Bericht über die wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR Leipzig 18./19. September 1975, im Auftrag des Johann-Sebastian-Bach-Komitees der DDR.* Leipzig, 1977, 91-98.
77. H.-J. Schulze, "Bemerkungen zu einigen Kantatentexten Johann Sebastian Bachs." En: *Bach-Jahrbuch* 1959.
78. H.-J. Schulze, "Neuerkenntnisse zu einigen Kantatentexten Bachs auf Grund neuer biographischer Daten." En: M. Geck, Ed., *Bach-Interpretationen.* Göttingen, 1969,
79. H.-J. Schulze, "Zur Rückkehr einiger autographer Kantatenfragmente in die Bach-Sammlung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin." En: *Bach-Jahrbuch* (1977), 130 ff.
80. H. Sirp, "Die Thematik der Kirchenkantaten J.S. Bachs in ihren Beziehungen zum protestantischen Kirchenlied." En: *Bach-Jahrbuch* 1931 and 1932.
81. F. Smend, *Über Kantaten Johann Sebastian Bachs.* Leipzig, 1942 (1950).
82. F. Smend, *Joh. Seb. Bach: Kirchen-Kantaten.* Berlin, 1947-1949 (1966).
83. F. Smend, "Bachs Trauungskantate «Dem Gerechten muss das Licht immer wieder aufgehen»." En: *Die Musikforschung 5* (1952).
84. R. Steiger, Actus tragicus und ars moriendi. Bachs Textvorlage für die Kantate «Gottes Zeit is die allebeste Zeit» (BWV 106). En: *Musik und Kirche 59* (1989), 11.
85. G. Stiller, ""Mir ekelt mehr zu leben". Zur Textdeutung der Kantate «Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust» (BWV 170) von Johann Sebastian Bach." En: W. Rehm, Ed., *Bachiana et Alia Musicologica: Festschrift für Alfred Dürr.* Kassel, 1983.
86. H. Streck, *Die Verskunst in den poetischen Texten zu den Kantaten J.S. Bachs.* Hamburg, 1971.
87. J.A. Sweeney, *Die Naturtrompeten in den Kantaten J.S. Bachs.* PhD Dissertation. Berlin, 1971.
88. R. Szeskus, "Zu den Choralkantaten Johann Sebastian Bachs." En: W. Felix, W. Hoffmann, and A. Schneiderheinze, Eds., *Bericht über die wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR Leipzig 18./19. September 1975, im Auftrag des Johann-Sebastian-Bach-Komitees der DDR.* Leipzig, 1977,
89. R. Szeskus, "Zur motivisch-thematischen Arbeit in Kantaten Johann Sebastian Bachs." En: *Bach-Studien 6.* Leipzig, 1981.
90. R. Szeskus, "Zum Vokaleinfluss in Bachs Kantatenritornellen." En: R. Brinkmann, Ed., *Bachforschung und Bach-interpretation heute. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg.* Kassel, 1981.
91. L.F. Tagliavini, *Studie sui testi delle cantate sacre di J.S. Bach.* Padua, 1956.
92. C.S. Terry, *Bach: the Cantatas and Oratorios.* London, 1925 (2ª edición ampliada New York, London, 1972.
93. C.S. Terry, *Johann Sebastian Bach: Cantata Texts, Sacred and Secular.* London, 1926 (1964).
94. Chr. Trautmann, "Ex libris Bachianis: eine Kantate Johann Sebastian Bachs im Spiegel seiner Bibliothek." En: *International Ausstellung zum 44. Deutschen Bachfest der Neuen Bachgesellschaft...Heidelberg 1969.* Zürich, 1969.
95. W. Voigt, *Die Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs. Ein Führer bei ihrem Studium und ein Berater für ihre Aufführung.* Stuttgart, 1918 (1928).
96. F. Volbach, "Eine feste Burg ist unser Gott: Eine Studie." En: *Bach- Jahrbuch* (1905), 68-75.
97. M.K. Whaples, *Book of the Cantatas,* Music Library Assn. University of Michigan, Ann Arbor, 1971
98. H. Werthemann, *Die Bedeutung alttestamentlichen Historien in Johann Sebastian Bachs Kirchenkantaten.* Tübingen, 1960.
99. H. Werthemann, "Zum Text der Bach-Kantate 21 «Ich hatte viel Bekümmernis in meinem Herzen»." En: *Bach-Jahrbuch* 1965.
100. J.A. Westrup, *Bach Cantatas.* London, 1966.
101. M.K. Whaples, "Bach's Earliest Arias." En: *Bach (The Quarterly Journal of the Riemenschneider Bach Institute) 20* (1989), 31-54.
102. W.G. Whittaker, *The Cantatas of Johann Sebastian Bach.* London, 1959 (1964).
103. Chr. Wolff, "Bachs Leipziger Kantoratsprobe und die Aufführungsgeschichte der Kantate BWV 23." En: *Bach-Jahrbuch* (1978).
104. Chr. Wolff, "Wo blieb Bachs fünfter Kantatenjahrgang?" En: *Bach-Jahrbuch* 1982.
105. Chr. Wolff, Ed., *De wereld van de Bach-cantates. Deel 1: Johann Sebastian Bachs Geestelijke Cantates: van Arnstadt tot Köthen.* Abcoude, 1995. (Introducción de Ton Koopman).
106. L. Wolff, *J. Sebastian Bachs Kirchenkantaten. Ein Nachschlagebuch für Dirigenten und Musikfreunde.* Leipzig, 1913.
107. P. Wollny, "Bachs Bewerbung um die Organistenstelle an der Marienkirche zu Halle und ihr Kontext." En: *Bach-Jahrbuch* (1994), 25.
108. R. Wustmann, "Sebastian Bachs Kirchenkantatentexte." En: *Bach-Jahrbuch* (1910), 45.
109. R. Wustmann, *Joh. Seb. Bachs Kantatentexte.* Leipzig, 1913 (1967).
110. F. Zander, *Die Dichter der Kantatentexte Johann Sebastian Bachs. Untersuchungen zu ihrer Bestimmung.* PhD Dissertation, Köln, 1966 (Versión abreviada en Bach-Jahrbuch (1968), 9).
111. K. Ziebler, *Das Symbol in der Kirchenmusik Joh. Seb. Bachs.* Kassel, 1930.

NOTICIAS

PARTITURAS

La editorial MOECK ha enviado las siguientes partituras:

Eisenmann, A.A. (ca. 1785), *Concerto en Fa M.* para flauta sopranino y orquesta. Moeck Nr.1057. 19 pp. [Partitura + 6 *particellas*]; Moeck Nr.1058. 14 pp. [Reducción para piano + *particella*].

Steffani, A. (1654-1728), *Lagrime dolorose,* Cantata para bajo, dos flautas contralto y b.c. Moeck Nr. 2567. 16 pp. + 4 *particellas.*

Dorwarth, A. (*1953), *Vogelbuch* [Libro de pájaros] para un flautista (ASno.S). Moeck ZfS 752. 7 pp.

Autenrieth, R.J. (*1959), *«hanky-pamky»* para cuatro flautas (SATB). Moeck ZfS 753/754. 10 pp. (4 copias).

Graap, L. (*1933), *Kleine Tänze* [Pequeñas danzas] para tres flautas soprano. Moeck ZfS 755/756. 9 pp. (3 copias).

Autenrieth, R.J. (*1959), *Notturno* para cuatro flautas (SATB). Moeck ZfS 757. 5 pp. + 4 *particellas.*

MOECK VERLAG, Postfach 3131, D-29231 Celle, Alemania. E-mail: info@moeck-music.de; http://www.moec-music.de

La editorial DOBLINGER ha enviado las siguientes partituras:

Tenta, Ph., *3 jiddische Volkslieder* para tres flautas (SSA). Doblinger 04 481. 7 pp. + 3 *particellas.*

Heinichen, J.D. (1683-1729), *2 Sonaten (Fa M. y Re m.)* para flauta soprano y b.c. Doblinger DM 1311. 17 pp. + 2 *particellas.*

Marais, M. (1656-1728), *Suite* de *«Pièces de violes»* para flauta y b.c. Doblinger DM 1290. 25 pp. + 2 *particellas.*

Telemann, G.Ph. (1681-1767), *Die kleine Kammermusik.* [1ª Parte: Partitas I-III] para flauta alto y b.c. Doblinger DM 1285. 30 pp. + 2 *particellas.*

Lotterstätter, E. y **Schneider, M.**. *Gimme Five,* 13 piezas de conjunto para flauta dulce, violín, guitarra, piano y violonchelo. Doblinger 75 011. 23 pp. [Partitura]; Doblinger 75 012. 15 pp. [*Particella* de flauta].

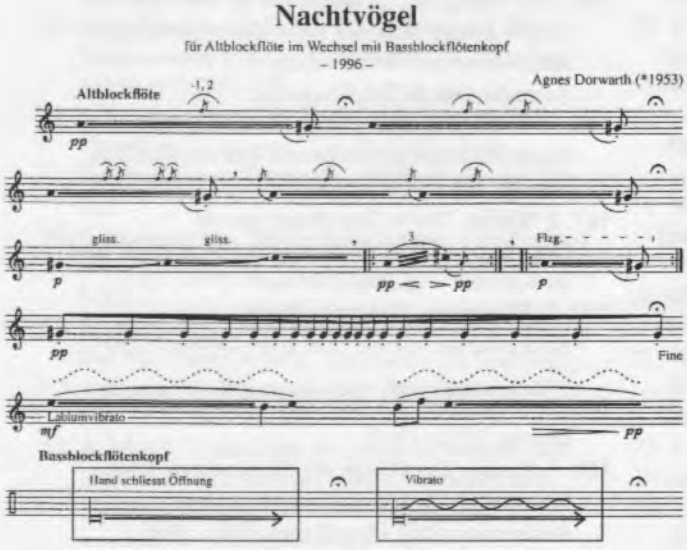
DOBLINGER MUSIKVERLAG, Wien 1, Dorotheergasse 10, A-1011 Wien, Postfach 882, Austria. Tel.: 43-1-51503-0, fax: 43-1-51503-51, e-mail: sort@doblinger.at; http://www.doblinger.at

LIBROS

Federico Maria Sardelli, LA MUSICA PER FLAUTO DI ANTONIO VIVALDI. Istituto Italiano Antonio Vivaldi/ Fondazione Giorgio Cini. Serie «Quaderni vivaldiani», vol. 11. Olschki Editore, Firenze, 2001. 252 pp, con 8 ill. y ejem-

AGNES DORWARTH (*1953)

Birdbook (S / S^ino / A / B) · Four pieces for one recorder player



With my piece *Birdbook* my aim is to introduce modern playing techniques to young recorder players and at the same time encourage them to improvise.

In each piece one particular technique or subject prevails, such as flutter-tongue / trills and tremolos / accel. and rit. with double-tongue, etc. I have deliberately notated the rhythms more or less freely in order to sharpen the player's awareness of time. The length of notes, phrases and rests determinate the musical interest of a unity considerably.

I would like to warmly encourage teachers and pupils to work with the *Birdbook* in a creative manner and if necessary even to make changes such as shortening the pieces or lengthening them and also to feel free to add their own ideas. Good luck and much fun!

MOECK MUSIC
INSTRUMENTE UND VERLAG

P.O. Box 3131 · D-29231 Celle
Telefon: +49 / 5141 / 88530 · Fax: +49 / 5141 / 885342
E-Mail: info@moeck-music.de
Internet: www.moeck-music.de

Edition Moeck No. 752
ISMN M-2006-752-9

plos musicales. ISBN: 88 222 4972 0. Precio: 26,86 €

«Este libro es una importante contribución al estudio de Vivaldi. A pesar de no hacer concesiones al gusto popular, está escrito en un estilo claro sin ningún academicismo pretencioso... Tanto los flautistas barrocos como los flautistas de pico descubrirán en este libro mucho material interesante y relevante sobre uno de los mayores compositores para su instrumento; se sorprenderán del número de ocasiones en las que Vivaldi utiliza su instrumento en las obras vocales que se conservan, especialmente en las óperas...». Anthony Rowland-Jones, Early Music Review, sept. 2001

Con 92 obras destinadas a la flauta, Vivaldi contribuye de forma fundamental a la historia del instrumento, a su repertorio y al desarrollo de su técnica. Este ensayo muestra claramente la difusión de la flauta en Italia a principios del s. XVIII y analiza cada una de las óperas de Vivaldi en las que aparece la flauta, especificando lugar y fecha. A la luz de este estudio se demuestra que ocho obras atribuidas a Vivaldi no son auténticas, mientras que otras recientemente descubiertas se presentan al público por primera vez.

Para pedidos: Leo S. Olschki Editore. Viuzzo del Pozzetto. 50126 FIRENZE. tel +39 055 6530684
fax +39 055 6530214. e.mail: celso@olschki.it

Ha salido al mercado la traducción al castellano de los libritos de flauta. «Método de flauta» (4 cuadernos con CD incluido); Joan Izquierdo, Rafael Gimenez, Rosa Maria Montserrat; Editorial Anaya 2002 (Ver Revista de Flauta de Pico 16).

CONCIERTOS

Os recordamos que para manteneros al día de los conciertos, cursos, conferencias y otras actividades relacionadas con la flauta de pico que tengan lugar en España, podéis consultar la página web de la revista: http://www.arrakis.es/~barsean

DISCOS

Ha aparecido el disco *La Imitación de la naturaleza - música descriptiva y pastoril* a cargo del GRUPO DE MÚSICA BARROCA 'LA FOLÍA' que lidera Pedro Bonet. Las obras grabadas son: HÁNDEL, *Sonata en Fa M. Op. 1 nº 11* para flauta de pico y b.c.; FR. COUPERIN, *Le rossignol en amour* para flauta y b.c.; RAMEAU, *Le rappel des oisseaux* y *La Poule* para clave; CHEDEVILLE-VIVALDI, *Sonata Op. 13 nº 1 en Do M.* para flauta y b.c.; HOTTETERRE, *Trosième suite* para flauta y b.c.; CAIX D'HERVELOIX, Rossignol, *Cor de chasse* y *Papillon* para viola da gamba y b.c.; R. MEARES-MR. HILL, *Tunes for the linnet, nº 1-5* para flauta de pico; BOISMORTIER, *Premier ballet de village Op. 52* para flauta de pico, viola da gamba y b.c. Pedro Bonet, flauta de pico; Ph. Foulon, viola da gamba; Alberto Martínez, clave; Adrián Rodríguez, cello. DAHIZ 017-CD, Madrid 2002. Edición especial conmemorativa del 25 aniversario del Centro Cultural de la Villa de Madrid.

Baroque Recorder Concertos. Pamela Thorby, flauta de pico. Ensemble Sonnerie dirigido por M. Huggett. Vivaldi, Conciertos RV 443, RV 444 y RV 441; Telemann, Suite en La m. TWV 55:a2, Sammartini, Concierto en Fa M. LINN Records, CKD 183, 2002.

RESEÑAS Y CRÍTICAS

DISCOS

FOLIAS FESTIVAS. Obras de *A. Falconieri, T. Merula, J. Cabanilles, B. Storace, D. Castello, B. de Selma y Salaverde, P. de Tafalla, M. Marais, D. Ortiz, A. Bartali y anónimas.* BELLADONA: Margaret Humphrey, violín; Cléa Galhano, flauta dulce; Rebecca Humphrey, cello; Barbara Weiss, clave. Dorian Recordings. DOR-93228

En 1611, Covarrubias describe (en su Tesoro de la Lengua Castellana) a la folía como "una cierta danza portuguesa de mucho ruido, porque resulta de muchas figuras a pie con sonajas e instrumentos"; otros autores la describen a menudo como piezas inmorales, pecaminosas y bárbaras. El CD que analizamos se titula "Folias Festivas" y en su cuadernillo se hace referencia a la energía espontánea que acompaña a estas músicas; se habla incluso de irresistible y exuberante... ante tanto festín de adjetivos referentes a esta locura o folía uno espera encontrar una avalancha musical de gran magnitud y energía e incluso frenesí. En cambio, el resultado es todo lo contrario.

Las piezas aquí presentadas requieren un toque de

locura, riesgo, emoción y todo ello se echa en falta en este CD. La música discurre en una generalizada y aburrida monotonía y discreción; desde los *tempi*, los matices, el color... en fin, desde el mismísimo discurso musical. Las folías escogidas se suceden con demasiada monotonía interpretativa, bien por la falta de imaginación, bien por la elección instrumental. El violín cumple correctamente con su cometido, al igual que el cello. La clavecinista B. Weiss está algo más afortunada dentro de la generalizada discreción del conjunto. Con respecto a Cléa Galhano, sentimos decir que pasa por ser el punto más débil del cuarteto instrumental; en algunos cortes consigue estar a la altura de sus compañeras pero en otros se aprecian incluso ciertos apuros en la digitación (cortes 6 y 7); por otro lado no se entiende el uso que hace del vibrato sin un criterio lógico: lo encontramos notorio en pasajes de cierta rapidez y en otros más reposados desaparece por completo. En definitiva, una flautista bastante discreta.

En lo referente al sonido y siguiendo la discreción generalizada de los aspectos anteriormente comentados, la conjunción de la textura instrumental se halla bastante descompensada. El violín suena de tal forma que parece el instrumento protagonista y el cello se oye unas veces un tanto alejado o otras con demasiada resonancia. El clavecín aparece con un sonido un tanto metálico y con excesivo brillo, muy perceptible en la Follia de M. Marais. La flauta suena con demasiado espacio, faltando una mayor y más directa sonoridad.

Los comentarios sobre el CD se exponen únicamente en inglés y en ellos se hace un análisis acertado de la historia de las folías, de los autores de las piezas y de los interpretes (según se comenta, con gran fama en el continente americano). Incluye una fotografía en blanco y negro del cuarteto en un paisaje campestre idílico, que resulta, tras hacer la audición de la grabación, sumamente pedante y con aires de pantomima (después de tanta discreción interpretativa). En definitiva, un disco compacto 'discretamente' recomendable. —JERÓNIMO PINILLOS

FANTAZIA. Obras de *H. Purcell, R. Mico, y J. Jenkins.* AMSTERDAM LOEKI STARDUST QUARTET. Channel Classics CCS 16998, 2001

El nuevo CD del AMSTERDAM LOEKI STARDUST QUARTET representa un punto de inflexión en su carrera discográfica, por el simple hecho de que uno de sus históricos fundadores, Paul Leenhouts, abandona el conjunto 23 años después de su fundación. Éste es el último CD en que podremos escuchar al ALSQ con su formación histórica.

En este CD encontramos una selección de las *fantazias* a cuatro voces que Henry Purcell compuso en junio de 1680, intercaladas con pavanas de Richard Mico y John Jenkins. Tal y como cuenta Daniel Brüggen en las notas al programa, la flauta de pico fue un instrumento de indudable importancia en Inglaterra durante el reinado de Enrique VIII y posteriores, y podemos decir que la interpretación de estas *fantazias* con flautas de pico no resulta ser un hecho inusual. A pesar de esto, la escritura, el estilo y el ámbito nos hace pensar que estas obras estan pensadas para consort de violas. Esto provoca que aspectos como la articulación, el balance y el fraseo resulten muy diferentes al ser interpretados con un consort de flautas o de violas.

La interpretación de los ALSQ resulta ser muy flautistíca, en el nivel más alto de la escuela holandesa, nada ambigua; claro ejemplo es, a pesar de ser una pieza poco representativa, la *Chacony in G* de H. Purcell.

Destacaría, por encima de todo, la perfecta conjunción de sus miembros, dada su larga experiencia en el cuarteto, y la notable afinación. También cabría destacar que los arreglos en diferentes tesituras, y la interpolación de las pavanas con flautas graves, hacen que el CD sea dinámico, ameno y entretenido. —ELOI FUGUET SURROCA

REVISTAS

Thierry Faradji, "Banc d'essai. Instruments: ma première flute à bec" (Banco de pruebas. Instrumentos: mi primera flauta dulce), en *Diapason*, nº 496, octubre de 2002, pp. 36-39.

Frente a sus rivales españolas, la revista francesa Diapason sigue teniendo dos ventajas: el análisis comparativo de componentes de alta fidelidad y el de instrumentos musicales. En el reciente número de septiembre, y coincidiendo con el inicio del curso académico, le ha tocado el turno a las flautas dulces escolares o susceptibles de un uso escolar. El análisis lo realizan tres profesores de flauta dulce de otros tantos conservatorios franceses (Robin Troman, Patricia Lavail y Gérard Scharapan) y el texto lo redacta el encargado habitual de la sección, Thierry Faradji, que esta vez cuenta con la colaboración de Philippe Suzanne, conocido en estos lares por haber sido profesor de varios flautadulcistas españoles.

Del análisis nos ha llamado la atención la ausencia de toda flauta de digitación alemana, cuya existencia ni siquiera se menciona (¿será porque los tres profesores las han descartado o porque los escolares franceses ya no las tocan?) y gracias al texto de Faradji nos hemos percatado de que en Francia también existen esas pseudoflautas de hipermercado, de las que la posible implantación de la digitación barroca no parece haber librado a nuestros vecinos. Precisamente por la ausencia de flautas de digitación alemana tampoco aparece en el análisis –afortunadamente- ningún modelo de Hohner, referente inevitable en un hipotético análisis de flautas escolares españolas. Ausente Hohner, la marca más implantada y mejor distribuida en Francia es Aulos, gracias al buen oficio del importador Aug. Zurfluh, más conocido en España por sus ediciones (por cierto, en la web de Zurfluh figuran flautas Aulos de digitación alemana). El texto de Faradji nos parece de lo

más pertinente y presta atención a todos los aspectos importantes que creemos que hay que reseñar.

El análisis no establece una puntuación total de cada flauta, sino una puntuación parcial de una a seis estrellas en los siguientes siete apartados: afinación, sonoridad, emisión, homogeneidad, condensación, estética y ergonomía. Se han establecido cuatro categorías: sopranos de plástico, sopranos de madera, contraltos de plástico y contraltos de madera. Se presta más atención a los modelos más baratos -los de plástico- que a los más caros –los de madera-.

En las sopranos de plástico más baratas destaca un modelo de Dolmetsch (8 €), seguido de otro de Ariel (5,18 €; las Ariel son conocidas porque se venden a través del catálogo de J. M. Fuzeau, que reciben los colegios e institutos españoles). La Yamaha 24 B, que siempre me pareció excelente, es tal vez la que peor calificación recibe.

Entre las sopranos de plástico más caras –menos de 30 euros- nos encontramos con dos sorpresas: la primera es que la flauta mejor calificada es la Aulos 503 (26 €), sorpresa relativa porque la hermana pequeña de esta flauta (507 E) lleva justa fama de ser la mejor sopranino de plástico. La otra sorpresa es la pobre impresión que ha causado a los autores de este análisis la Zen-On Stanesby Junior, considerada tradicionalmente en España como la mejor soprano de plástico del mercado. A la Aulos 503 le siguen la Mollenhauer Swing y la Yamaha 302 B -que algunos flautistas españoles consideran superior a la Zen-On- y a éstas otros modelos de Aulos.

El análisis de las sopranos de madera es menos exhaustivo, y se alza con la victoria un modelo no especificado de Moeck, del que sólo se dice que es de arce. En el capítulo de las contraltos de plástico hay menos sorpresas que entre las sopranos: obtiene la mejor puntuación la conocida Zen-On Bressan, por delante de otros modelos de Aulos, Dolmetsch, Mollenhauer, Yamaha y la propia firma Zen-On. No obstante, los analistas subrayan la excelente relación calidad-precio del modelo reseñado de Dolmetsch (23 € frente a los 35 de la Bressan o los 53 de la Aulos 709).

Tan sólo son analizados tres modelos de flautas contralto de madera: Mollenhauer de Ensueño, Mollenhauer Canta y un modelo de Moeck del que, nuevamente, sólo se nos indica que es de arce. Gana, como en el apartado de las sopranos de madera, el modelo no especificado de Moeck.

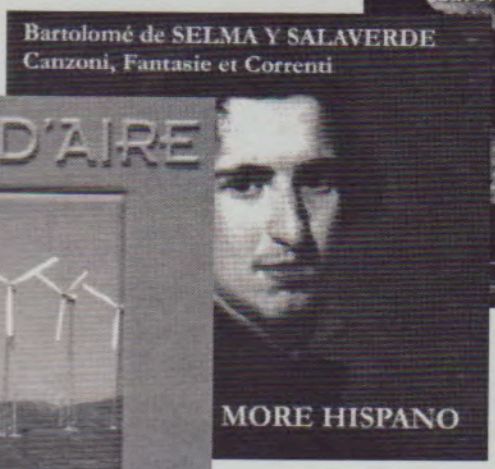
Lindoro

Colección de discos de flauta

Sonate per flauto e basso continuo. Sonatas de Corelli, Veracini, Castruci, Sammartini y Locatelli. POEMA HARMONICO (Guillermo Peñalver, flauta dulce; Ventura Rico, viola da gamba; Juan Carlos Rivera, tiorba y guitarra barroca). Lindoro MPC-0702.

Canzoni, Fantasie et Correnti. Obras de Selma y Salaverde. MORE HISPANO (Vicente Parrilla, flauta de pico; Leonardo Rossi, violín; Javier Zafra, bajón; Fahmi Alqhai, viola da gamba; Jesús Fernández Baena, tiorba; Javier Núñez, clave y órgano). Lindoro MPC-0703.

Bocins d'aire. Obras de Berio, Donatoni, Andriessen, Bofill, Ishii, Varela y Mestres-Quadreny. Joan Izquierdo, flautas. Lindoro MPC-0705.



Suscripción a través de la REVISTA DE FLAUTA DE PICO: **cada disco 10 € gastos de envío incluidos.** Para solicitar los discos, ingresar (y enviar resguardo a la REVISTA) el importe en la cuenta de la REVISTA o enviar un giro postal a nombre de Bárbara Sela a la dirección de la REVISTA.

El análisis, en general, nos parece bastante pertinente. Si hubiera que señalar algunas carencias éstas serían a) el haber analizado en cada categoría un solo modelo de flautas Moeck cuando hay varias que podrían haber sido objeto del mismo: Flauto 1, Flauto 1 plus, Escolar, Tuju y Rottenburgh y b) cuando en cada apartado sólo se comenta un modelo de cada marca no se especifica cuál es ese modelo: en el caso de Moeck sospechamos que, tanto en las sopranos como en las contraltos, ese modelo corresponde a la Rottenburgh, pero no podemos asegurarlo. —José del Rincón Rubio

Noticia biográfica de los autores de este número

Patricio Portell. Hizo sus estudios musicales en Buenos Aires, en la *Civica Scuola di Musica* de Milán y en el *Centre de Musique Ancienne* en Ginebra, siendo la flauta dulce su instrumento principal. Ha tocado en distintos grupos de música renacentista y barroca, y también dirigió un grupo de música de danzas del renacimiento.

Actualmente se dedica principalmente a la investigación musical escribiendo artículos especializados sobre la interpretación y repertorio de la música barroca para flauta dulce. Dirige también la colección «Le Rat de Bibliothèque» de la casa editora *Papillon* en Suiza, es miembro de la asociación *Música Practica* en Francia y participa por tercer año consecutivo de los cursos de música de cámara e interpretación de la música antigua en el Château de Vocance en Ardèche. En estos momentos P.P. está terminando una bibliografía de música impresa dedicada a la flauta dulce publicada entre 1670-1800 la que contiene casi 1000 títulos, que espera ver publicada pronto.

José Ramón Hernández Bellido. Nace en Jerez de la Frontera, donde comenzó sus estudios musicales. Continuó su formación en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla con D. Guillermo Peñalver y Bárbara Sela (Flauta de Pico) y D. Manuel Castillo, Antonio J. Flores y L. Ignacio Marín (Composición).

Ha obtenido los Premios de Honor fin de carrera en las especialidades de Armonía, Contrapunto y Fuga, y Composición. Es diplomado en la especialidad de Educación Musical por la Universidad de Cádiz.

Como flautista de pico ha sido profesor del Conservatorio Profesional de Música "Manuel de Falla" de Cádiz entre los años 1996 y 2002 y es miembro fundador del Quinteto Barroco "Scandicus" con el que desarrolla su labor concertista.

Como compositor, ha obtenido el I Premio de Composición Musical Manuel Castillo (Orquesta de Cámara), premio que repitió en el año 2000 con el cuarteto de cuerda "Homenaje", así como el II Concurso de Composición Andrés Segovia con la obra para clarinete y piano "Suite breve" y el I° Premio del concurso "Eduardo Ocón" con la obra "3 Piezas para tiempos de Guerra" para orquesta sinfónica. Además, ha recibido distintos encargos del Festival Internacional de Música de Granada, CDMC, Diputación Provincial de Cádiz, diversos grupos de cámara, etc...

Como director de orquesta se ha formado en numerosos cursos nacionales e internacionales con maestros como García Asensio, Juan Luís Pérez, C. Halfter, Octav Calleya, A. Tamayo, etc.

En la actualidad compagina las actividades de compositor, director, intérprete y docente, ya que es profesor de Fundamentos de Composición del Conservatorio Profesional de Música de Jerez de la Fra.

REVISTA DE FLAUTA DE PICO
MATERIAL ESPECIAL POR ENCARGO

Partituras

- FRANCESCO BARSANTI, *Concerto en Sol M.* Op. 3 nº 4 para cuarteto de flautas de pico, clave obligado y b.c. Transcripción de Joaquín Hernández Rodríguez. Partitura (13 pp.) y material. Precio: 1,8 €.
- ALONSO SALAS, *Hoquetus bien temperado* y *Secuentia* para cuarteto de flautas. Partitura (5 pp.). Precio: 0,6 €.
- ANTONIO VIVALDI, 'Allegro' del *Concerto en Re m.* Op. 3 nº 11 de "L'Estro Armonico" para flauta de pico alto y clave obligado. Transcripción de Joaquín Hernández Rodríguez. Partitura (5 pp.) y partes de flauta y b.c. Precio: 0,9 €.
- MARIANO MARTÍN, *Preludio y Canzona "La Alitxu"*, para flauta de pico y violonchelo. Partitura (2 pp.) Precio: 0,3 €.
- ANÓN., *Estampie 'Tre fontane'* para flauta sola. Transcripción de Ernesto Schmied Scoop. Partitura (3 pp.). Precio: 0,3 €.
- ALONSO SALAS, *9 Estudios para flauta de pico alto* (11 pp.). Precio: 1,2 €.
- SELMA Y SALAVERDE, *Canzona 51.* (4 pp.). Precio: 0,45 €.
- ÍÑIGO CASALÍ, *Marcha de los Insectos* para tres flautas (SAT). Partitura (5 pp.). Precio: 0,6 €.
- JOHANN SEBASTIAN BACH, *Partita BWV 1013* para flauta dulce y b.c. Elaboración del *basso*, Joaquín Hernández Rodríguez. Partitura (8 pp.). Precio: 0,9 €.

Textos

- BÁRBARA SELA ANDRÉS y GUILLERMO PEÑALVER SARAZIN, *Fabricantes de flautas de pico.* Artículo introductorio y lista de más de 280 fabricantes del siglo XX. Contiene las direcciones y resumen de los respectivos catálogos. Encuadernado con gusanillo, cartón y acetato. Precio: 3,6 €.

Números atrasados (1 a 17)

Sevilla (sin envío postal)	= 2,4 €.
España	= 3 €.
Europa	= 3,6 €.
Resto del mundo (por superficie)	= 4,2 €.
Resto del mundo (por avión)	= 6 €.

Para solicitar este material, ingresar (y enviar resguardo a la revista) el importe en la cuenta de la revista o enviar un giro postal a la dirección de la misma.

REVISTA DE FLAUTA DE PICO

(la revista española de flauta dulce)
nº 19, 2003/2004

pág. SUMARIO

2 Editorial

3 Entrevista con: *A Imagem da Melancolia* (Consort de flautas)

ARTÍCULOS:

7 PATRICIO PORTELL, *La flauta dulce en la obra de Agostino Steffani*

15 PARTITURA: J.S. BACH, *Fuga BWV 578* [arreglo para cuarteto de flautas de pico de D. Antich]

19 ANTHONY ROWLAND-JONES, *¿La era de los* consorts*?... Un acertijo iconográfico*

23 ERIK BOSGRAAF, *Federico el Grande: el flautista que reinó*

28 RESEÑAS Y CRÍTICAS: Discos / Partituras / Libros

32 NOTICIAS: Partituras

REVISTA DE FLAUTA DE PICO
nº 19, 2003/2004

Dirección y redacción: Bárbara Sela Andrés

Colaboran también en este número: Antonio J. Barragán González, María Martínez Ayerza, José del Rincón Rubio, Francisco Rosado

Diseño de portada: José Ángel Sánchez, Osuna, 1995

La dirección de la revista no se hace responsable de las opiniones vertidas por los firmantes

Pedidos y suscripciones a nombre de: Bárbara Sela Andrés, Apdo. de Correos 10029, E-41002 Sevilla, España.
Fax: 34-954562116.
E-mail: barbarita@arrakis.es
http://www.arrakis.es/-barsean

PRECIOS

Sevilla (sin envío postal): 2,5 €

España: 3 €

Europa: 4 €

Resto del mundo: 4,2 € (por superficie) 6 € (por avión)

Ingresar (y enviar resguardo a la revista) a nombre de Bárbara Sela Andrés en la cc. nº 3000037241 de la Caja de Madrid (código de cuenta: 2038.9843.54.3000037241) o enviar un giro postal al mismo nombre y a la dirección antes citada.

Depósito legal: SE-707-96
ISSN: 1136-4475

EDITORIAL

De nuevo he de comenzar esta sección pidiendo disculpas por el retraso en la publicación de este número de la revista, ¡un retraso de más de seis meses!. Como ya adelanté en el último número, no quería darme por vencida y mi intención era seguir pulicando la revista a pesar de quedarme como única responsable; lo ocurrido con este número me ha convencido de que sola no puedo y por ello, desde estas líneas, propongo un plan de actuación para que la Revista no desaparezca. Muchas personas me han ofrecido su ayuda, y por eso confío en que organizando las tareas pueda ser posible no sólo continuar la iniciativa sino reactivarla.

Uno de los asuntos que más descuidado está por mi parte es el de las suscripciones, durante un tiempo la revista contaba con más de 100 sucriptores, ahora mismo no llegan a 40. Creo que esto se debe sobre todo a la irregularidad en las fechas de publicación, pero también a la falta de control sobre las suscripciones (recordar que finalizan, avisar de la publicación de un nuevo número, etc...) y de publicidad. Así pues mi primera propuesta es que alguien se encargue de llevar la gestión de las suscripciones; la base de datos está hecha (con casi 500 nombres de flautistas o posibles suscriptores) y creo que actualmente con las posibilidades de internet y del e-mail no es un trabajo tan dificultoso.

Otro campo en el que necesito ayuda es el de maquetación; yo no soy muy experta en ordenadores y he de confesar que para terminar este número he tenido que sufrir bastantes sinsabores: los programas deciden fallar cuando todo está casi terminado, los tipos de letra desaparecen, las ímagenes tienes demasiada resolución o demasiado poca, en fin las típicas jugarretas de los ordenadores, pero con las que yo ahora mismo no tengo ni tiempo ni paciencia para lidiar. Así pues, pido ayuda de alguien más ducho en estos asuntos y que se pueda ocupar de la maquetación final (incluir imágenes, hacer el cuadernillo y convertirlo en un archivo que se pueda llevar a una copisteria para ser impreso).

Queda únicamente el proceso final de meter la revista en un sobre, poner el sello y enviarla, que realmente no supone un gran esfuerzo y creo que se podría hacer desde el lugar en que se imprima sin ningún problema.

Estos son los aspectos prácticos de la publicación de la revista; no se me olvida, por supuesto, que para que haya revista tiene que haber material que publicar; y ésta ha sido la constante lucha desde que empezamos en esta historia. Sin embargo, creo que si la revista vuelve a tener una cierta periodicidad volveremos a tener propuestas de artículos y colaboraciones de críticas y reseñas. De todas formas es un trabajo que sí creo que puedo seguir haciendo: búsqueda de material, traducción, corrección de textos. Es decir, mi labor podría ser de selección, recopilación y organización del material, y que otra u otras personas se ocupen de las otras labores.

Espero sinceramente que este llamamiento tenga efecto y podamos sacar adelante la revista. No sólo espero ofrecimientos concretos de ayuda sino también sugerencias para una mejor gestión, por ejemplo me han propuesto que la revista podría convertirse en una publicación electrónica y dejar de imprimirse en papel: ¿qué piensan los suscriptores al respecto?, imagino que también es posible hacer las dos cosas...

Lindoro

Colección de discos de flauta

Sonate per flauto e basso continuo. Sonatas de Corelli, Veracini, Castruci, Sammartini y Locatelli. POEMA HARMONICO (Guillermo Peñalver, flauta dulce; Ventura Rico, viola da gamba; Juan Carlos Rivera, tiorba y guitarra barroca). Lindoro MPC-0702.

Canzoni, Fantasie et Correnti. Obras de Selma y Salaverde. MORE HISPANO (Vicente Parrilla, flauta de pico; Leonardo Rossi, violín; Javier Zafra, bajón; Fahmi Alqhai, viola da gamba; Jesús Fernández Baena, tiorba; Javier Núñez, clave y órgano). Lindoro MPC-0703.

Bocins d'aire. Obras de Berio, Donatoni, Andriessen, Bofill, Ishii, Varela y Mestres-Quadreny. Joan Izquierdo, flautas. Lindoro MPC-0705.

Conversations Galantes et Amusantes. Obras de Louis-Gabriel Guillemain. POEMA HARMONICO (Guillermo Peñalver, flauta travesera barroca; Leonardo Rossi, violín; Ventura Rico, viola da gamba; Aude Vanackere, violonchelo; Juan Carlos Rivera, guitarra y laúd barrocos; Rafael Muñoz, tiorba). Lindoro MPC-0710.

NOVEDAD

Alla Dolce Ombra. Música poética del Renacimiento italiano y austro-alemán. THE ROYAL WIND CONSORT, dir., Paul Leenhouts. Lindoro MPC-0712

Peticiones a través de la REVISTA DE FLAUTA DE PICO: **cada disco 12 € gastos de envío incluidos**. Para solicitar los discos, ingresar (y enviar resguardo a la REVISTA) el importe en la cuenta de la REVISTA o enviar un giro postal a nombre de Bárbara Sela a la dirección de la REVISTA.

Entrevista con...

A IMAGEM DA MELANCOLIA

Consort de flautas

El consort de flautas «*A Imagem da Melancolia*» fue fundado a finales de 2002 y se estrenó en febrero de 2003 en el Teatro Helena Sá e Costa, Oporto. El grupo concentra su atención en la interpretación del repertorio polifónico escrito entre 1400 y 1700, ayudándose del estudio de las diversas fuentes musicales, literarias e iconográficas coetaneas del repertorio ejecutado para la construcción de un concepto interpretativo.

Francisco Rosado: **¿Cuándo surgió vuestro grupo?, ¿porqué el nombre de «A Imagem da Melancolia»?**

A Imagem da Melancolia: «A Imagem da Melancolia» fue fundado a finales de 2002. El nombre es el título de una pavana de Holborne que se adecua bastante bien a determinado tipo de sonoridad asociada a las flautas en la Inglaterra de los siglos XVI y XVII; entonces había una fuerte connotación entre determinado tipo de agrupaciones instrumentales y su participación en escenas teatrales. Las flautas como *consort* eran frecuentemente asociadas a lo sobrenatural, la muerte, la aparición de dioses o al amor. Existe por lo tanto un concepto de la sonoridad identificada con un área semántica que se encuentra en el cruce entre el placer, la nostalgia, la dulzura y la pena. *La imagen de la melancolía* es una expresión que sintetiza muy bien todo eso.

F.R.: ¿Quiénes son los integrantes del grupo?

A.I.M.: Somos seis (Pedro Sousa Silva, Pedro Castro, Inês Caldas, Marco Magalhães, Filipa Pereira y Marta Falcão), todos alumnos o ex-alumnos de la *Escola Superior de Música* de Lisboa, la institución académica que más a contribuido a la formación de flautistas a nivel superior en Portu-

gal. El grupo es bastante heterogéneo, combina personas que han acabado su formación superior hace algunos años y ya poseen considerable experiencia concertística con recién licenciados y alumnos de los primeros años.

Evidentemente, no siempre tocamos a seis voces. En realidad tocamos raramente a seis voces, pero una formación de seis nos permite abordar prácticamente todo el repertorio de *consort* además de darnos gran flexibilidad en los momentos en que alguno de los miembros esté ausente.

F.R.: ¿En qué conciertos habéis participado? ¿Cómo ha sido la acogida del público?

A.I.M.: Hicimos hace poco un concierto en el Teatro Helena Sá e Costa, Oporto, integrado en la semana de música antigua de la *Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo* de Oporto. La reacción del público fue bastante buena, a pesar de que estábamos algo recelosos por tratarse de nuestro estreno y por tenernos que enfrentar a una acústica nada fácil... Fue un buen debut y una óptima prueba de fuego para verificar la calidad de nuestro trabajo en ese momento.

La verdad es que todavía no hemos buscado tocar mucho. Somos conscientes de que un *consort* de flautas es una agrupación que exige mucho tiempo de preparación hasta que se vuelve presentable, ya que puede convertirse en un instrumento de tortura si no está impecablemente afinado. Por eso no queremos arriesgarnos a pasar por el estrés de tener que montar un programa hasta que haya cuestiones técnicas fundamentales que tengan que ser resueltas. Cuando empezamos con el proyecto, elaboramos un plan de trabajo que preveía que alcanzásemos aquello que entendemos por un nivel de calidad presentable después de un año

Somos conscientes de que un *consort* de flautas es una agrupación que exige mucho tiempo de preparación hasta que se vuelve presentable, ya que puede convertirse en un instrumento de tortura si no está impecablemente afinado

Por otro lado no tenemos aún instrumentos propios, lo que hace bastante problemática la gestión de conciertos.

F.R.: ¿Qué conciertos tenéis en vuestra agenda además del concierto del 27 de septiembre de 2003, integrado en el V *Encontro de Música Antiga* de Loulé?

A.I.M.: Tenemos programados para el 2004 dos conciertos en Lisboa y otro en Tomar, y además estamos planeando hacer un disco en breve.

F.R.: ¿Qué programas de concierto tenéis planeado preparar? ¿Cómo es el proceso de elección del repertorio?

A.I.M.: Ahora mismo tenemos un programa para proponer: «El Arte de la Usurpación». Se trata de un programa caleidoscópico, que parte del trecento y acaba en el barroco.

Como ya dije, elaboramos un plan de trabajo para el primer año de nuestra actividad, orientado a la obtención de determinado nivel de calidad al final de ese período. La elección del programa se incluyó en ese proceso, para que a lo largo del año pasásemos por diversos problemas y adquiriésemos cultura estilística. Al final de ese proceso de «instalación» pretendemos elaborar programas regidos por criterios puramente estilísticos.

F.R.: ¿Habéis participado en conciertos pedagógicos para alumnos de las escuelas de enseñanza primaria y secundaria?

A.I.M.: No.

F.R.: ¿Qué instrumentos utilizáis en concierto? ¿y en cuanto a afinaciones?

A.I.M.: Todavía no tenemos un consort propio. Utilizamos el de la ESML, un conjunto SATB de Tom Prescott, copia de los instrumentos de Viena y afinado a 440 Hz. A este consort añadimos nuestros instrumentos renacentistas, de Prescott, de Monika Musch y de Peter van der Poel.

A finales de este año tendremos un *consort* Rafi (ATTB) de Luca de Paolis y en 2006/7 tendremos um set completo de Viena (ATTbbBBGB), desde la gran bajo hasta el alto en sol, hecho por Adrian Brown. Ambos estarán afinados a la 520 Hz. Se trata de un diapasón poco habitual, debido sobre todo a nuestros prejuicios modernos, pero la verdad es que tanto los instrumentos de Viena como los Rafi están próximos a este diapasón.

F.R.: ¿Contempláis la posibilidad de colaborar con otros instrumentos si el repertorio lo justifica? Pienso en piezas del s. XVII con flautas, cuerdas y bajo continuo, por ejemplo.

A.I.M.: Por supuesto. Por ahora nuestros planes se concentran en establecernos como grupo sólido, pero ya tenemos ideas para algunos programas que involucran otros instrumentos, y estamos siempre receptivos a propuestas. Una cosa es cierta, ¡repertorio de calidad no falta!

F.R.: ¿Es fácil ensayar con regularidad?

A.I.M.: Fácil no es, ya que no vivimos todos en la misma ciudad, pero es necesario. Nosotros tene-

mos un ensayos de 3-4 horas por semana y empezamos a sentir la necesidad del aumentar la dosis. El 80 o 90% de nuestro trabajo es sobre sonido y afinación, lo que hace que las sesiones sean pesadas y agotadoras. Pasamos mucho tiempo buscando la sonoridad ideal, estableciendo jerarquías en el proceso de afinación, explorando potencialidades tímbricas...

Un grupo de flautas sólo es soportable si está afinado perfectamente y eso es muy trabajoso. Se puede hacer una interpretación maravillosa de una obra, pero si está desafinada o el sonido no cautiva, entonces nadie tiene paciencia para escucharla. Al contrario, si el sonido es bonito y la afinación perfecta, la interpretación puede ser más seca, pero la tolerancia del oyente es mucho mayor, ya que la sonoridad de un *consort* afinado es algo maravillosos *per se*. Evidentemente buscamos las dos cosas, buenas interpretaciones apoyadas en buenas ejecuciones.

F.R.: Los *consorts* de flautas, en Portugal, son un tipo de agrupación poco frecuente, a pesar de que algunos conservatorios integran grupos de este tipo, ¿a qué atribuyes esta situación?

A.I.M.: Probablemente porque se trata de una agrupación muy trabajosa. Por ejemplo, aprender una cosa tan elemental como oír y diagnosticar los sonidos resultantes precisa mucho tiempo y concentración. Sólo al final de muchas horas de trabajo se ven resultados aceptables y esto es extremadamente desmotivador. Por otro lado, para tocar en *consort* ayuda mucho tener instrumentos afinados para este tipo de utilización, algo que no ocurre en la mayoría de los casos.

> Pasamos mucho tiempo buscando la sonoridad ideal, estableciendo jerarquías en el proceso de afinación, explorando potencialidades tímbricas...

F.R.: ¿Habéis participado ya en *master classes* como consort?

A.I.M.: No.

F.R.: Hazme un breve comentario sobre la situación concertística de las flautas dulces en Portugal.

A.I.M.: Es, sin duda, un instrumento en expansión. Todavía no es frecuente oír flautas en las salas de conciertos, pero ya no es extraño. Por supuesto que conciertos de *consort* son rarísimos, pero eso se debe también al menor interés que tiene los flautistas en general por los instrumentos renacentistas. Esperamos poder contribuir a cambiar la situación.

F.R.: ¿Habéis tocado en España? ¿Tenéis contacto con grupos de flautas dulces de España como «Extramundi» o «Rubato»?

A.I.M.: No. En esta fase del proyecto estamos muy introvertidos. Pero estamos receptivos a contactos.

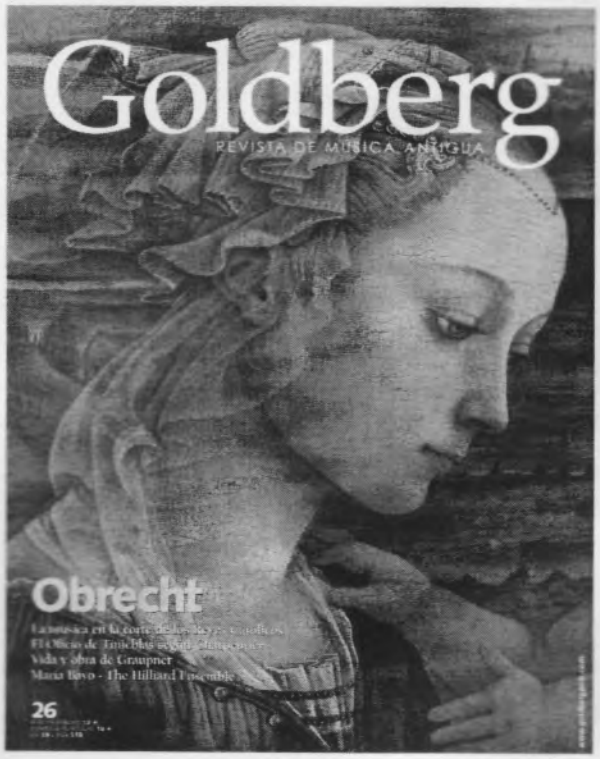
F.R.: ¿Habéis tocado con cantantes o instrumentistas españoles?

A.I.M.: Como grupo nunca. A título individual, algunos de nosotros sí.

F.R.: ¿Quieres añadir algo a esta entrevista?

A.I.M.: Estamos muy contentos de que nuestros colegas españoles manifiesten interés por lo que pasa en este lado de la península y nos sentimos honrados por ser objeto de ese interés. Sería muy interesante establecer relaciones, intercambiar ideas, compartir esperiencias... A Imagem da Melancolia todavía no tiene página web, pero pronto podrán encontrar información sobre nuestras actividades y contactar con nosotros en http://pwp.netcabo.pt/pedrosousasilva. ❐

Entrevista realizada a Pedro Sousa Silva por Francisco Rosado vía e-mail el 27 de agosto de 2003



"Goldberg es, a mucha distancia, la revista más atractiva en el creciente campo de la música antigua"

The Washington Post

- Seis números al año
- Edición íntegra en español
- Una revista para descubrir la música antigua
- Una revista para coleccionar

Suscríbete a Goldberg Magazine

POR CORREO: rellena esta orden de suscripción, recorta o fotocópiala, y envíala a la dirección siguiente:
Plaza Obispo Irurita, 2
31011 Pamplona
España

POR FAX: fotocopia la orden de suscripción y envíala por fax al número
+34 948 196276

POR INTERNET: visita nuestra web **(www.goldbergweb.com)** y rellena el boletín de suscripción que encontrarás allí.

6 NÚMEROS **[1 AÑO]: España**: 48 €
Europa: 63 € (£ 42 UK)
América, Asia y otros países: US$ 83 (avión)

12 NÚMEROS **[2 AÑOS]: España**: 90 €
Europa: 120 € (£ 81 UK)
América, Asia y otros países: US$ 165 (avión)

Deseo suscribirme a Goldberg por un año ☐ o dos años ☐

desde el número..... ☐ Edición español ☐ Edición francés ☐ Edición inglés

cuyo importe abonaré: ☐ Con cargo a mi cuenta corriente nº [20 dígitos]:.....

☐ VISA ☐ Mastercard ☐ Talón nominativo ☐ Giro postal

Número ☐ Caduca ☐

Nombre ☐ Dirección ☐

☐

Ciudad ☐ Código Postal ☐ País ☐

Teléfono ☐ E-mail ☐

Firma

www.goldbergweb.com

La flauta dulce en la obra de Agostino Steffani

En conmemoración de los 350 años de su nacimiento

Patricio Portell
København, otoño del 2003

> Steffani, Agostino: alumno de Bernabei, nacido en 1655 [*recte* 1654], maestro que ocupa uno de los primeros rangos en la historia de la música... (Laborde)[1]

> ...Los talentos musicales de nuestro autor, realmente extraordinario, no eran lo único que distinguía su carácter: tenía una gran cantidad de dones naturales y éstos los había perfeccionado considerablemente con estudio y el diálogo con personas cultas y educadas... (Hawkins)[2]

> ...Durante la generación anterior, los mejores cantantes de Italia utilizaban para ejercitarse los dúos (de Steffani) como solfeos. La Sra. Arne, la viuda del Dr. Arne, frecuentemente me ha asegurado que había escuchado cantarlos en repetidas ocasiones a Senesino y a Strada cuando hacían sus ejercicios vocales matinales... (Burney)[3]

Estos son algunos de los comentarios que tres de los más renombrados historiadores musicales de fines del siglo XVIII legaron sobre la vida de Agostino Steffani; pocos son los compositores que gozaron de tanta fama y prestigio en su tiempo y en las generaciones que le siguieron.

Agostino Steffani nació en Castelfranco Veneto, Treviso en el año de 1654. Aparentemente sus primeras actividades musicales las desarrolló como cantor en la iglesia de «Il Santo» en Padua, y participó en algunas óperas representadas en los teatros de Venecia cuando apenas tenía 11 años. El elector Ferdinand María de Babaria, que estaba visitando Italia en ese entonces, decidió otorgarle su protección cuando lo escuchó cantar, llevándolo a Munich donde Steffani realiza sus estudios musicales con J.K. Kerll. Cinco años más tarde, vuelve a su tierra natal y estudia con Ercole Bernabei, maestro de capilla de San Pedro en Roma. En este período escribe sus primeras obras religiosas, entre ellas el Magníficat y sus primeros dúos, género que va a cultivar y llevar al grado de perfección durante el resto de su vida. En 1674 regresa a Munich junto con su maestro quien fue nombrado maestro de capilla en reemplazo de Kerll. Steffani no sólo siguió sus estudios musicales, sino que fue seminarista obteniendo el titulo de abate. Entre 1678-9 visita París y Turín, en París toca para Luis XIV, el «Rey Sol» y estudia el estilo de Lully que más tarde utilizará para la composición de sus óperas. En 1681 fue representada con gran éxito su primera ópera: *Marco Aurelio*, gracias a la cual obtiene el cargo de director de la música de cámara del elector de Baviera. Cuatro años más tarde compuso *Servio Tulio* para conmemorar el matrimonio del elector Maximiliano-Emanuel, con la archiduquesa María Antonieta de Austria. Fue tal el éxito de esta obra, que le permitió obtener los beneficios de varias casas nobles alemanas, entre ellas Brunswick en donde obtuvo el puesto de maestro de capilla del elector. Steffani escribió 17 óperas representadas en los teatros de ópera de Brunswick, Dusseldorf, Hamburgo y Hannóver, no sólo en italiano, sino también traducidas al alemán. Sus óperas alcanzaron gran renombre fuera de Alemania, fueron representadas en Viena y en Londres. En la primavera de 1703 en Amover, el joven Haendel conoce a Steffani quien será su maestro. Según Hawkins, Haendel contaba:

> Cuando llegué por primera vez a Hannóver, yo era un joven de menos de 20 años. Tenía conocimiento de los méritos de Steffani, y él había escuchado de mí. Yo contaba con algunos conocimientos musicales... y podía tocar bastante bien el órgano; me recibió con gran cordialidad y rápidamente me presentó a la princesa Sophia y al hijo del elector, haciéndoles saber que yo era, lo que a él le gustaba llamarme, un virtuoso en música; Steffani me dijo qué debía hacer y cómo tenía que comportarme durante mi estadía en Hannóver. Cuando Steffani tuvo que viajar por motivos de conocimiento público[4], me dejó en posesión del puesto[5] que él mismo había disfrutado durante varios años[6].

En 1708 y 1709 se encuentra en Roma, allí se distingue en la sociedad del Cardenal Ottoboni, (mecenas de Corelli) quien hacía interpretar las

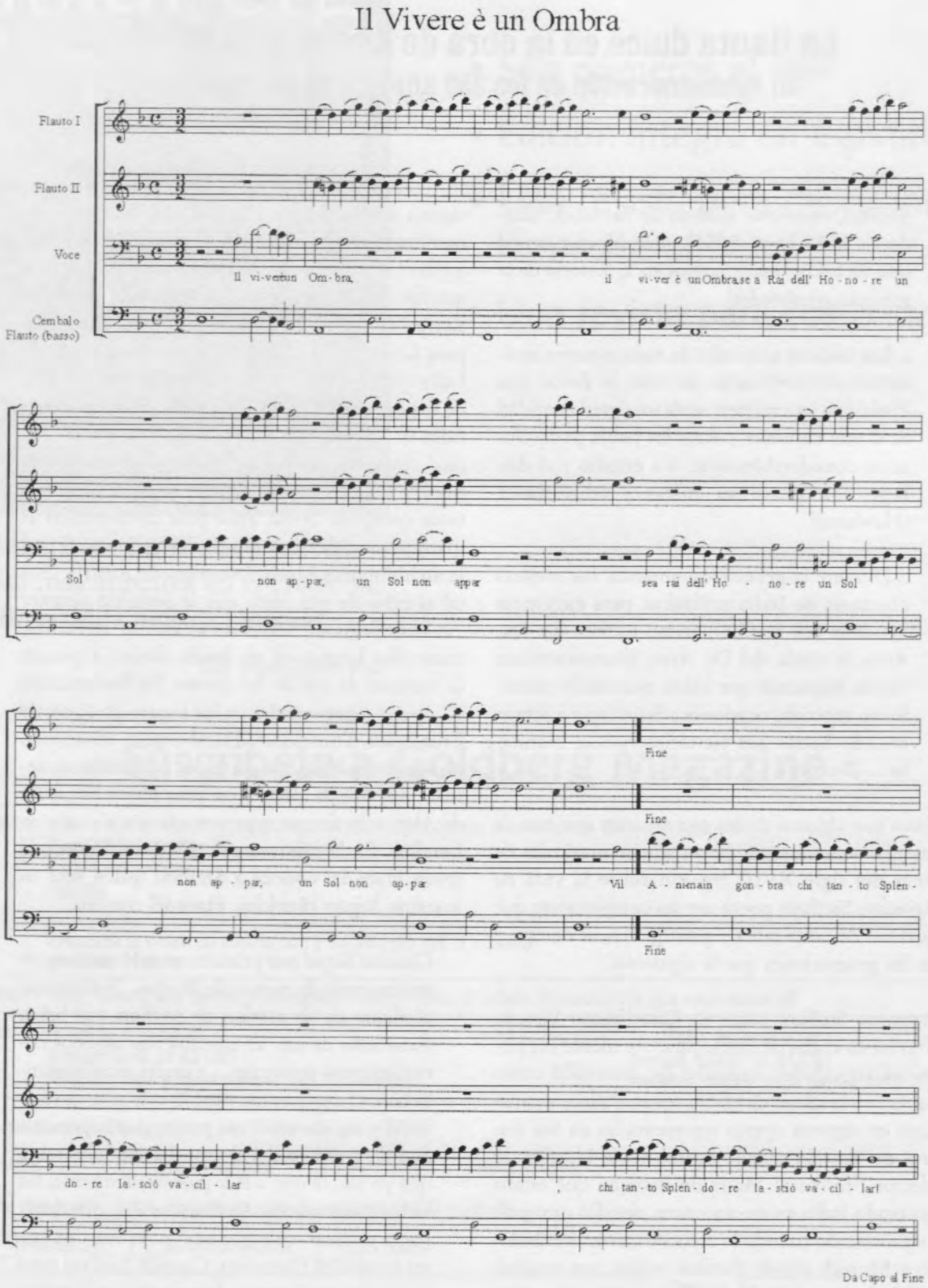


Ilustración 1. Aria de la ópera *Alarico*

Ilustración 2. Extracto de la de Cantata *Lagrime dolorose*

obras de Steffani en su palacio. A estos salones, donde se podía disfrutar las obras de los mejores compositores, asistían los más prominentes nobles, políticos y eclesiásticos, entre los más sobresalientes, la reina Cristina de Suecia, que vivía en Roma en esa época. Steffani interpretó personalmente algunas de sus composiciones en estas ocasiones, tal vez compartiendo el programa con alguna obra de Haendel que también estaba de visita en ese período[7].

No sólo en el ámbito musical Steffani ganó buena reputación, sino también en el político y religioso, desempeñando roles de embajador en diversas oportunidades. En 1706 fue designado obispo de Spiga por el papa Inocencio XII. Muchas de las obras de Steffani figuran bajo el nombre de su copista: Gregorio Piva dado que era delicado que una persona con atributos religiosos de envergadura figure también como compositor de óperas. En 1710 abandona definitivamente su puesto de maestro de capilla y de cámara del elector de Hannóver, dejando a Haendel como su sucesor, abandonando en cierto modo la vida de artista.

En 1727 fue nombrado director honorario de la «Academy of Vocal Music» de Londres, a donde envía copias de sus obras. En los últimos años de su vida encontramos a Steffani viajando entre Italia y Alemania, en 1728 muere en Francfort de un ataque cardíaco.

La flauta dulce en la obra de Steffani

La flauta dulce en la producción operística

Steffani escribió 17 óperas de las cuales es segura su autoría y que fueron estrenadas en Munich, Hannóver y Dusseldorf con gran éxito. Los temas son de carácter mitológico o arcadiano. Muchas veces los textos enmascaraban alegorías políticas, generalmente en pro de la casa noble que auspiciaba el espectáculo, o con motivos políticos de trascendencia en aquel momento. Los libretos fueron originalmente en italiano, más tarde traducidos al alemán y representados nuevamente.

Si bien Steffani era italiano y tuvo maestros italianos, como buen político y embajador que fue, no dudó en utilizar los estilos rivales en sus óperas

como la típica ouverture francesa al principio de cada ópera, con toques personales e innovadores no dudando utilizar elementos y formulas italianas como el coro de marinos en la parte fugada de la obertura de *Enrico Leone*, elemento que más tarde tomará J.S. Bach en una de sus cantatas[8]. Los ballets y entreactos con danzas son también de estilo francés, y no es de admirarse, pues en las cortes y teatros de los países nórdicos los maestros franceses de danza eran altamente apreciados, entre ellos, en Munich: Melchior d'Ardespin y François Rodier trabajaron en colaboración con nuestro compositor. Las diferentes formas de danzas tomaron forma también en las arias de sus operas, figurando minués, gavotas y chaconas, como la celebrada chacona de *Alarico il Baltha, cioè L'audace re de'Gothi*.

La formación instrumental requiere generalmente cuatro o cinco voces: cuerdas, dos flautas dulces, dos oboes, fagot y continuo, algunas escenas requieren también trompetas, y en casos particulares especificas e inusuales agrupaciones de instrumentos. El acto primero, escena XIII de la ópera *Niobe* requiere un cantante, un coro a cuatro voces de violas da gamba que ejecutaban escondidos en la escena, y para la orquesta: flautas (tenores), dos partes para violines, otra para la viola da braccio, y el bajo sin claves ni tiorbas.

En cuanto a las flautas: ¿dulces o traveseras? Las indicaciones señalan solamente el termino «flauti», lo que causa algunos interrogantes. Si se considera la fecha de las producciones teatrales de Steffani, se podría afirmar el uso corriente de las flautas dulces, como era habitual en las orquestas alemanas de mediados y fines del siglo XVII que seguían el modelo francés. Si se observa el ambitus requerido, se encuentra otro interrogante: desciende el límite del Fa grave de la flauta dulce contralto, «la flauta de concierto» pero también desciende del Re grave, límite del traverso, llegando a un Do central. Considerando las óperas y ballets de Lully y de otros compositores franceses del mismo período, se puede confirmar el uso frecuente de flautas de distintos registros: sopraninos, sopranos, altos, tenores, bajos y bajos de continuo[9]. Siendo estas obras modelos de composición para una gran número de compositores, se podría entonces afirmar que se utilizaron flautas en do o en fa según la necesidad de la composición. Otro elemento curioso es que la voz del violín, en las primeras partes está anotada sobre de la voz de la flauta, y no inversamente como era usual.

Steffani solía utilizar dos flautas a intervalos de terceras o sextas, para acompañar la voz del cantante, de esta forma compone las arias a la manera de sus famosos tríos, utilizando las flautas (u otros instrumentos) en contrapunto con la voz del cantante y el continuo. En la escena segunda del segundo acto de la opera *Alarico* en el aria *Il viver è un ombra*, se encuentra una de estas arias a dos flautas, esta vez anotadas en clave de sol francesa en primera línea, acompañando a la voz de un bajo y otro detalle interesante es que se requiere una flauta bajo para doblar al cembalo. La notación en C3/2, es también utilizada en la primera aria de la cantata *Lagrime dolorose*. (Ver Ilustración 1)

Otro de los méritos de Steffani es la maestría con la que utiliza la retórica musical y las palabras en música; si bien eran parte de la educación musical

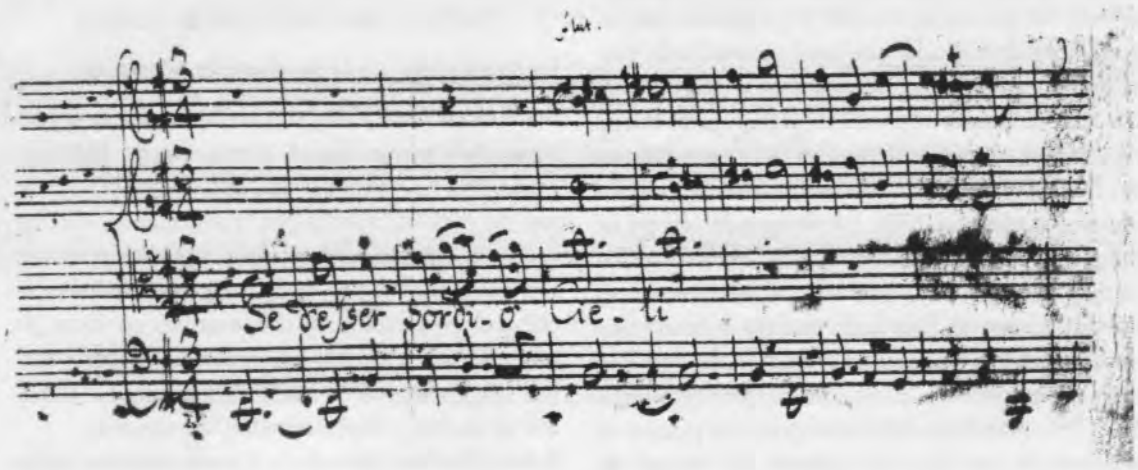


Ilustración 3. Extracto de la Cantata *All'or ch'in grembo*; MS 1026, Londres, Royal College of Music

I.ER RECUEIL
Contenant XXIV des pl.s bea.ux Duo
de l'Abé Stefani, de Bononcini
et d'autres bons Auteurs.
DISPOSÉS EN TRIO
Pour 2 Flûtes-Trav.rse avec la Basse.
La plupart de ces Trio conviennent
aux Fl. a bec, Hauboïs, et Violons.
Les 3 parties sont separées,
et se vendent en blanc. 6.lt
A PARIS.
Chez le S.r Boivin Marchand
rue Saint Honoré a la regle dor.
On vend au même endroit
Six Concerts a 2 Flûtes Trav. sans Basse, du S.r Montéclair Chaque Concert en Manc. 1.tt 5 s.
Six autres Concerts pour une Fl. Trav. avec la Basse, du même Auteur. ... 4 pied pr.
Un Recueil de Brimettes pour la Flûte avec la Basse chiffrée. ... 6.tt
2 Recueils de Menuets, anciens et nouveaux, avec la Basse. Chaque Recueil ... 3.tt 15 s.
Un Recueil de Contredances avec la Basse. ... 2.tt 10 s.

Ilustración 4. Página de título de la edición Boivin; París, Bibliothèque National de France

en ese período, Steffani era un hombre habituado a hablar distintas lenguas, sumando al resto de sus cualidades las de político y religioso; todo esto le otorgó un extraordinario dominio del discurso musical.

Cantatas y obras vocales de cámara

Steffani escribió una gran cantidad de música vocal de cámara que fue enormemente apreciada, divulgada, estudiada e imitada, pero sus obras más celebradas fueron los dúos de cámara con bajo continuo. Estos dúos son elaborados con gran maestría en la composición de un contrapunto prácticamente instrumental, en donde las palabras fluyen de una manera natural y poseen gran cualidad y calidad melódica. No muchas de estas obras vocales, tanto dúos como cantatas a voz sola, ofrecen una parte instrumental, la mayoría requieren dos violines, algunas con dos oboes y solo una de ellas, una cantata para bajo, requiere dos flautas dulces y bajo continuo. En Italia, en la Biblioteca Estense de Módena[10], se conserva la cantata *Lagrime dolorose* y forma parte de un conjunto de seis cantatas con instrumentos, que se consideran de las mejores obras de Steffani.

En el año de 1695 Carlotta Felicita de Brunswick, una sobrina del Elector Ernst August de Hannóver, y Rinaldo I, Duque de Módena celebran sus esponsorios en dicha ciudad ducal, lo que podría dar la razón de que el manuscrito se encuentre en la Biblioteca Estense. ¿Fueron estas cantatas un obsequio de Steffani para la celebración de la boda?

La cantata *Lagrime dolorose* ofrece todo lo mas significativo de Steffani, compuesta en la tonalidad de re menor, contiene tres arias sin da capo y dos recitativos. La parte de las flautas en la primera aria ilustra el correr de las lágrimas, el agua y la corriente del río que va al corazón, elemento que ilustra la fina retórica de Steffani. El cantante también utiliza el mismo recurso en los vocalismos «innondar» lo que pone en evidencia la antigua tradición madrigalista de nuestro compositor. (Ver Ilustración 2)

En la Biblioteca del Royal College of Music en Inglaterra, se encuentra otro curioso manuscrito que contiene dos cantatas de Steffani[11]. Una de ellas *«All'or ch'in grembo», Cantata a voce sola con due violini*, posee un aria en la que figura en diminutas letras la palabra *flut*, la tonalidad es en Mi menor, y la última nota del aria en la segunda «flauta» es un Mi en la primera línea en la clave de sol, lo que no resultaría imposible de realizar en una flauta dulce alto, pero sí algo un poco peculiar. Otra posibilidad es la utilización de dos flautas tenores, como en las arias de ópera, o una alto y una tenor, para mayor comodidad del intérprete, o una flauta y un violín para la segunda voz. La última posibilidad es la utilización de dos voice flutes, tratándose de un manuscrito de procedencia inglesa, lo que también sería más adecuado a la tonalidad de Mi menor. La autoría del manuscrito es discutida, no se conocen otros manuscritos que puedan confirmar la procedencia, la mano del copista tampoco es conocida, pero se puede afirmar que la fecha del manuscrito es de finales del siglo XVII. El manuscrito en cuestión hizo parte de la biblioteca de la *Sacred Harmonic Society* de Londres. Esta sociedad fue muy popular durante el siglo XIX, y organizaba conciertos de música religiosa a los que asistía gran cantidad de público. Es muy posible que esta obra haya llegado a los oidos de un público romántico. (Ver Ilustración 3). En la Biblioteca Estatal de Munich se encuentra un manuscrito titulado *Trastulli*, en cuatro volúmenes que contienen una colección de can-

ciones[12] ; entre ellas algunas de la autoría de Steffani las cuales especifican la instrumentación deseada[13]. Las canciones en realidad son arias que provienen de óperas de distintos autores, entre ellas la ópera *Brisaide* atribuida a Steffani[14] y que en realidad pareciera ser de la autoría de Pietro Torri, alumno y discípulo de Steffani[15] .

La flauta dulce en las ediciones musicales de la obra de Steffani durante finales del siglo VII y principios del XVIII

Si bien son pocas las ediciones que se conservan, se las puede considerar de gran significación, ya que demuestran el grado de popularidad de la obra de nuestro autor. En esta época florecen las ediciones para la emergente clase media y burguesía que desean recrear su ocio con la música que ofrecen los más famosos teatros de opera en Europa.

Existen tres colecciones que ofrecen la música de Steffani, una editada en París, otra en Ámsterdam y la tercera en Lubeck. (Ver Ilustración 4)

La edición parisina editada por Boivin a principios del 1700 incluye cinco dúos con bajo continuo de Steffani, junto con otros dúos de Bononcini, De la Barre y Monteclair entre otros compositores. Esta colección fue publicada con el título *Ier. Recueil contenant XXIV des pl. beaux duo de l'Abé Stefani, de Bononcini et d'autres bons auteurs. Disposés en trio pour 2 flûtes-traversieres avec la basse. La plupart de ces trio conviennent aux fl.a-bec, hautbois, et violons*, aparentemente sólo hay un ejemplar existente y se conserva en la Bibliothèque National de France. Sería interesante remarcar que en muy pocas ediciones francesas del temprano 1700 se indica la posibilidad de interpretación de una obra con flauta dulce. Estos dúos, llamados tríos en Francia por que el continuo se consideraba una voz mas, eran parte de diversas óperas en boga en ese tiempo, provenientes de diversos teatros de ópera de Europa como las de Turín, Milán, Hannóver y París. El dúo de Steffani «Soavissime catene», es parte de la ópera *La lotta d'Hercole con Acheloo*, estrenada en Hannóver en 1688. La obra original está escrita en la tonalidad de Mi menor, y la trascripción francesa en La menor, adaptada a los requisitos de los instrumentos de viento citados. Se pueden observar ciertos puntos interesantes como la indicación «Croches egales» al comienzo del dúo, cambios rítmicos que dan la pauta de modo interpretativo y el cambio de la indicación de tiempo de compás en 2/4 originalmente compuesto en C.[16] (Ver Ilustraciones 5 y 6)

La edición alemana, con fecha de 1699 y publicada por Johann Wiedermayer en Lubeck, es una selección de arias de la ópera *Orlando Generoso*,

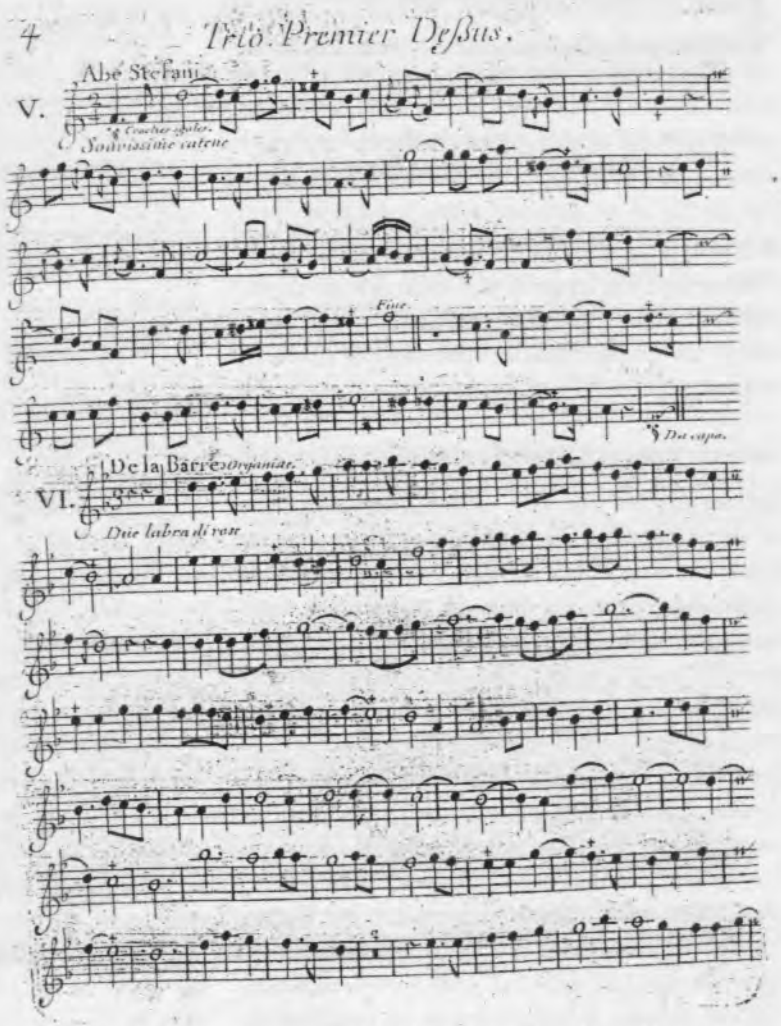


Ilustración 5. Premier Dessus, edición Boivin; París, Bibliothèque National de France

también conocida con el título *Roland* basada en la obra de Ariosto *Orlando furioso*[17]. Esta ópera se estrenó en Hannóver en 1691, gozó de gran suceso y fue representada nuevamente poco más tarde en el aquel entonces magnífico teatro de ópera de Hamburgo. Esta obra contiene 25 arias con una o dos voces, dos, tres o cuatro instrumentos y bajo continuo; cinco de ellas requieren flautas y una de las arias es titulada «Aria a voce sola con 2. flautè».[18] (Ver Ilustración 7)

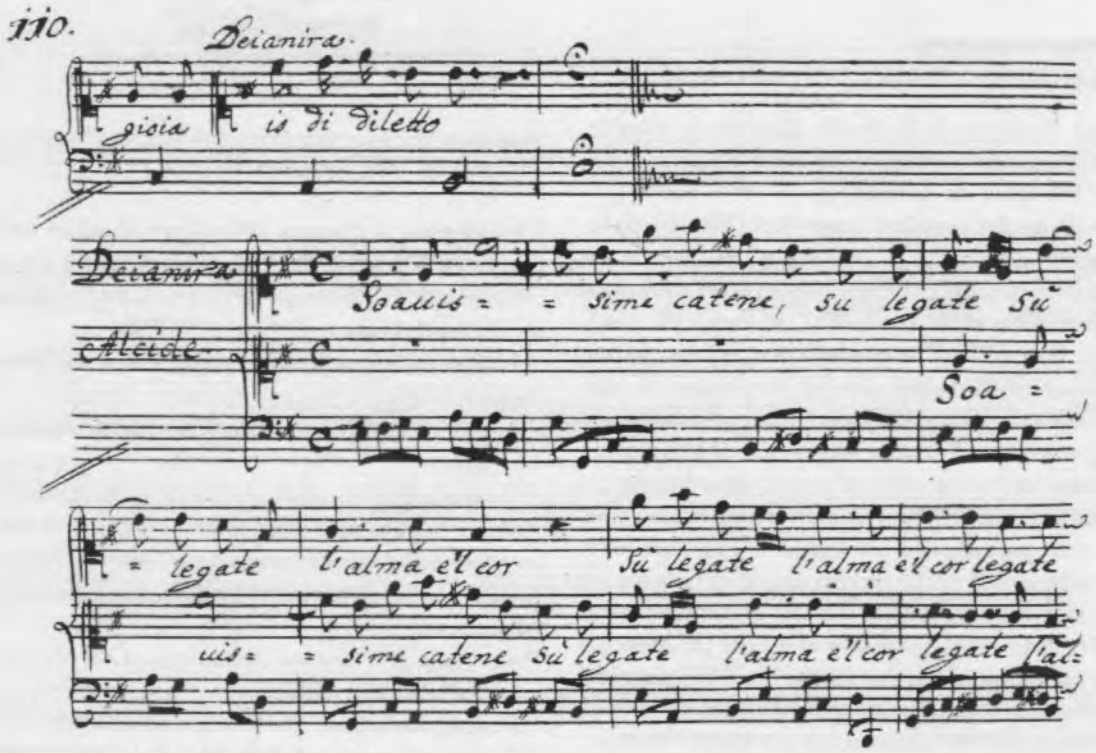


Ilustración 6. Aria de la Ópera La lotta d'Hercole con Archeloo; Londres, British Library

En cuanto a la edición de Ámsterdam que fue publicada alrededor de 1705 con el número 27 por Estienne Roger, nos encontramos con un dilema. Aparentemente la misma obra fue publicada con dos títulos, figurando en el catálogo de Roger[19] según la necesidad comercial bajo dos diferentes rúbricas pero con el mismo número de catálogo, lo que da la pauta de que se trata de la misma obra. Una figura bajo «obras para los violines, flautas, flautas traversas y oboes, en estilo francés a dos, tres y cuatro partes» con el nombre de «*Les overtures, chaconnes & autres airs a joüer des opera d'Orlando, Henricus Leo, Alcibiades, Gli Trionfi del Fato, composez à 4 parties par M. l'Abbé Stephani*»; no se conoce ningún ejemplar existente de esta obra. De la otra versión, que en el catálogo de Roger figura bajo «Sonatas para los violines a varias partes» y publicado con el título de «*Sonate da camera à tre, due violini, alto e basso del Signore Stephani Abbate...*» se conservan tres ejemplares y se puede observar que el contenido es efectivamente suites instrumentales de las óperas de Steffani citadas en el título precedente. ¿Se podría decir que, como era de uso corriente en la época se podían interpretar estas suites con los instrumentos disponibles?. En ese caso las flautas dulces en Holanda e Inglaterra eran uno de los instrumentos más usuales de la clase media y la burguesía.

Agostino Steffani, Abate Steffani, o San Agostino della música, como lo llamaba Bononcini, maestro de Haendel y de Galliard, entre otros compositores, fue modelo para las generaciones que le siguieron, estimado, respetado y admirado por sus grandes cualidades musicales durante más de ciento cincuenta años después de su muerte, caído descuidada y prácticamente en el olvido durante el siglo XX, sólo admirado silenciosamente por pocos conocedores de su obra; ¿será que en un futuro próximo volverá a relucir una vez más la obra

de unos de los compositores más significativos del barroco? ❐

Se agradece a *Det Kongelige Bibliotek* de Dinamarca, a la *Bibliothèque National* de Francia y a la Biblioteca del *Royal College of Music* de Inglaterra, por el material y la colaboración prestada para este artículo.

NOTAS

[1] Jean Benjamin de La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, París, 1780, tomo III, capítulo IV, pg 237: «Éleve de Bernabei, né en 1655, maître qui occupe un des premiers rangs dans l'historie de la Musique...»

[2] Sir John Hawkins, *A general history of the science and practice of the music*, Londres 1776/ New York, 1963, tomo II pg 672: «The musical talents of our author, however extraordinary, were far from being the only distinguishing part of his character: he had great natural endowments and these he had considerably improved by study, and conversation of learned and polite men...»

[3] Charles Burney, *A general history of music from the earliest ages to the present period*; Londres 1789/ New York 1957, tomo II, pg 425: «The greatest singers of Italy during the last age used to exercise themselves in these duets as Solfegi. Mrs. Arne, the widow of the late Dr. Arne, has frequently assured me, that she had heard Senesimo and Strada often sing them during their morning studies».

[4] El desempeño de Steffani como eclesiástico y embajador.

[5] El puesto de maestro de capilla en Hannóver.

[6] John Hawkins, op. cit., tomo II, pg. 857: «When I first arrived in Hanover, I was a young man, under twenty. I was acquainted with the merits of Steffani, and he had heard of me. I understood somewhat music, and, putting forth both his broad hands, and extending his fingers, could play pretty well on the organ; he received me with great kindness, and took an early opportunity to introduce me to the princess Sophia and the elector's son, giving them to understand that I was what he was pleased to call a virtuoso in music; he obliged me with instructions for my conduct and behaviour during my residence in Hanover; and being called from the city to attend to matters of a public concern, he left me in possession of that favour and patronage which himself had enjoyed for a series of years».

[7] John Hawkins, «Memoirs of the life of Agostino Steffani», *The Gentleman's Magazine*, XXXI, Londres, 1761, en Colin Timms, «Handel and Steffani: A new Handel signature», The Musical Times, tomo 114/1562 (abril, 1973), pg. 374.

Die ausserlesensten
ARIEN
OPERA
ROLAND
Mit unterschiedlichen Instrumenten,
Hamburgischen Schau-Platz.

Ilustración 7. Página de título de *Roland*; Copenhaguen, Det Kongelige Bibliotek

[8] Por ejemplo la Cantata 101 «*Unser Mund sei voll Lachens*» BWV 110 (Feria 1 Nativitatis Christi).

[9] Por ejemplo en el «Prelude de l'Amour» del *Triomphe de l'Amour* de Lully.

[10] Biblioteca Estense de Modena, *Scherzi dell Abbate Steffani*, MUS F 1102.

[11] Royal College of Music, *Steffani's two Italian cantatas*, Ms 1026.

[12] Ver la edición del manuscrito del Dr. Alfred Eintein, *Agostino Steffani eight songs for solo voice, one or two woodwinds and continuo*, editada por Gertrude Parker Smith y publicado por Smith College, Northampton, Masachusetts.

[13] «Le ninfe più vezzose» (recitativo), «Con placido incanto» (aria) bajo, 2fl/fl tr, bc.

[14] De la ópera *Brisaide*: «Vieni o cara» (sop, 2fl/ob, bc); «Un core, o piante, o sassi» (sop, 2fl, bc); «Dolce auretta» (sop, 2fl, bc).

[15] Colin Timms, «Steffani, Agostino», Grove Music Online ed. L. Macy, http://www.grovemusic.com.

[16] I «Speranza nel mio core»; V «Soavissime catene»; X «Fiorite»; XIV «E l'Amor un Arciere»; XVI «Combalto [sic] questa Alma».

[17] *Die ausserlesensten und vornehmsten Arien aus der Opera Roland mit unterschiedlichen Instrumenten. Wie sie vorgestellet auff dem hamburgischen Schau-Platz.*

[18] IV «S'ho perduto ogni mio bene» (sop, 2 fl, vla, vlone, bc); XVI «Aria â voce sola con 2. flautè: Deh pietolo» (sop, 2 fl, vlone, bc); XVIII «Non ha il mar» (ten, 2 fl/ vn/ob, vlone, bc); XXI «Aria: Se non vi bacio» (sop, 2 fl, vla, vlone, bc); XXII «Aria: Nel mio petto» (sop, fl, vn, vlone, bc); XXV «Cor Amante» (ten, fl, vn, vla, vlone, bc).

[19] François Lesure, *Bibliographie des èditions musicales publiées par Estienne Roger et Michel-Charles le Cène*, París, Société Française de Musicologie, 1969, pg 81, en la misma obra facsímil: *Catalogue des livres de musique, imprimés à Amsterdam, chez Michel Charles le Cene*, Amsterdam [1737], pg 20 y pg 59.

FUGA

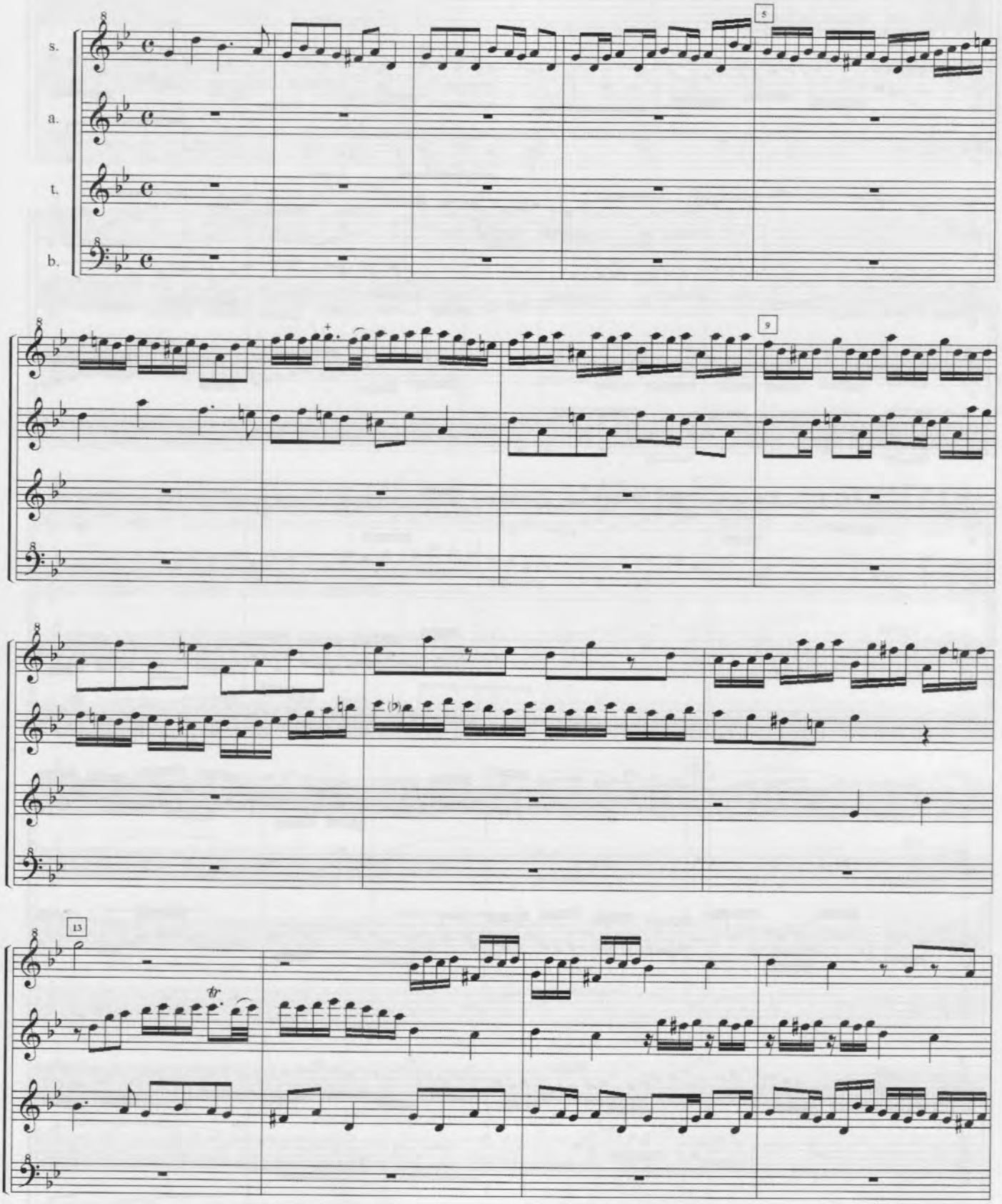
BWV 578

escrita en Weimar antes de 1707

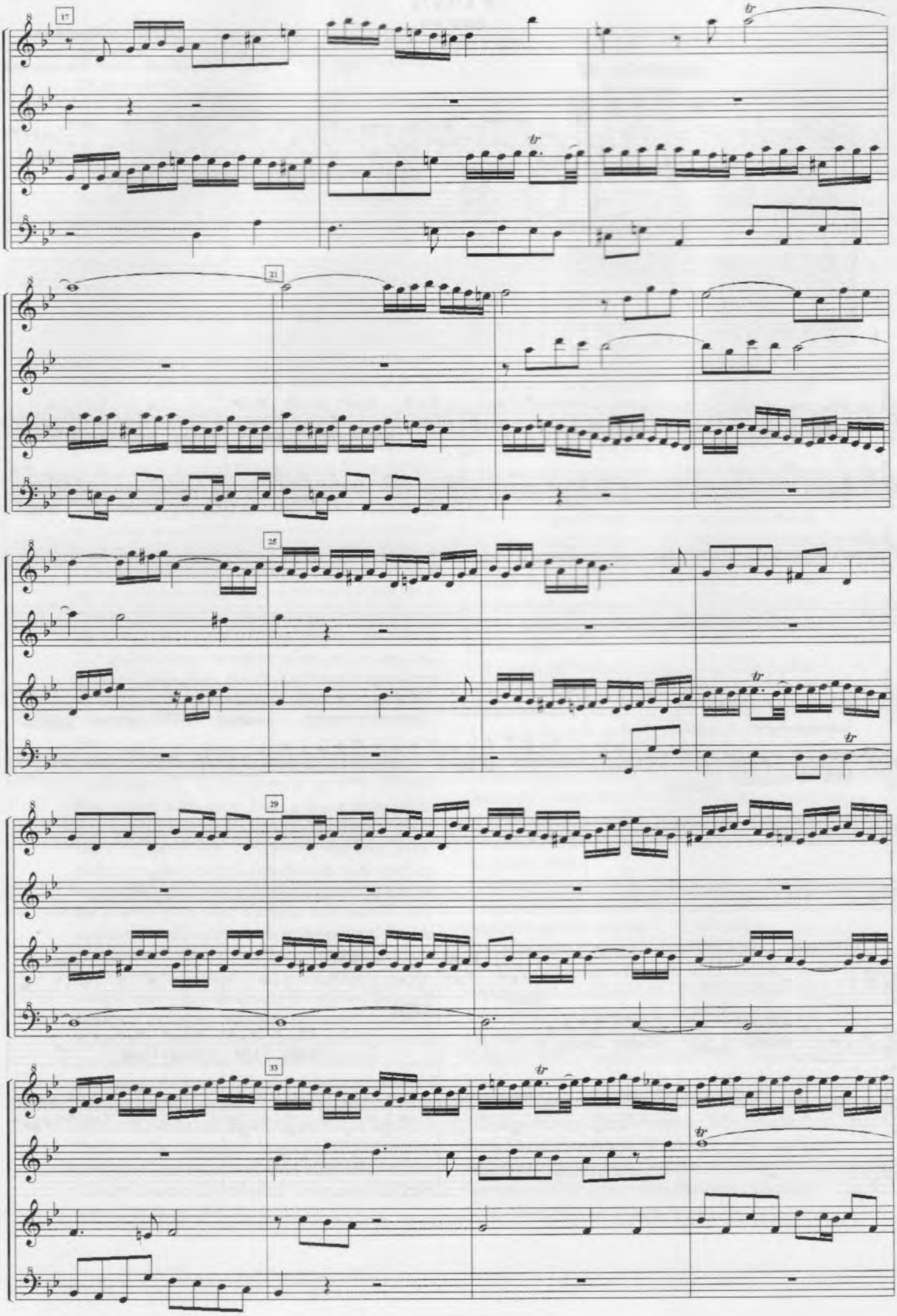
Johann Sebastian Bach

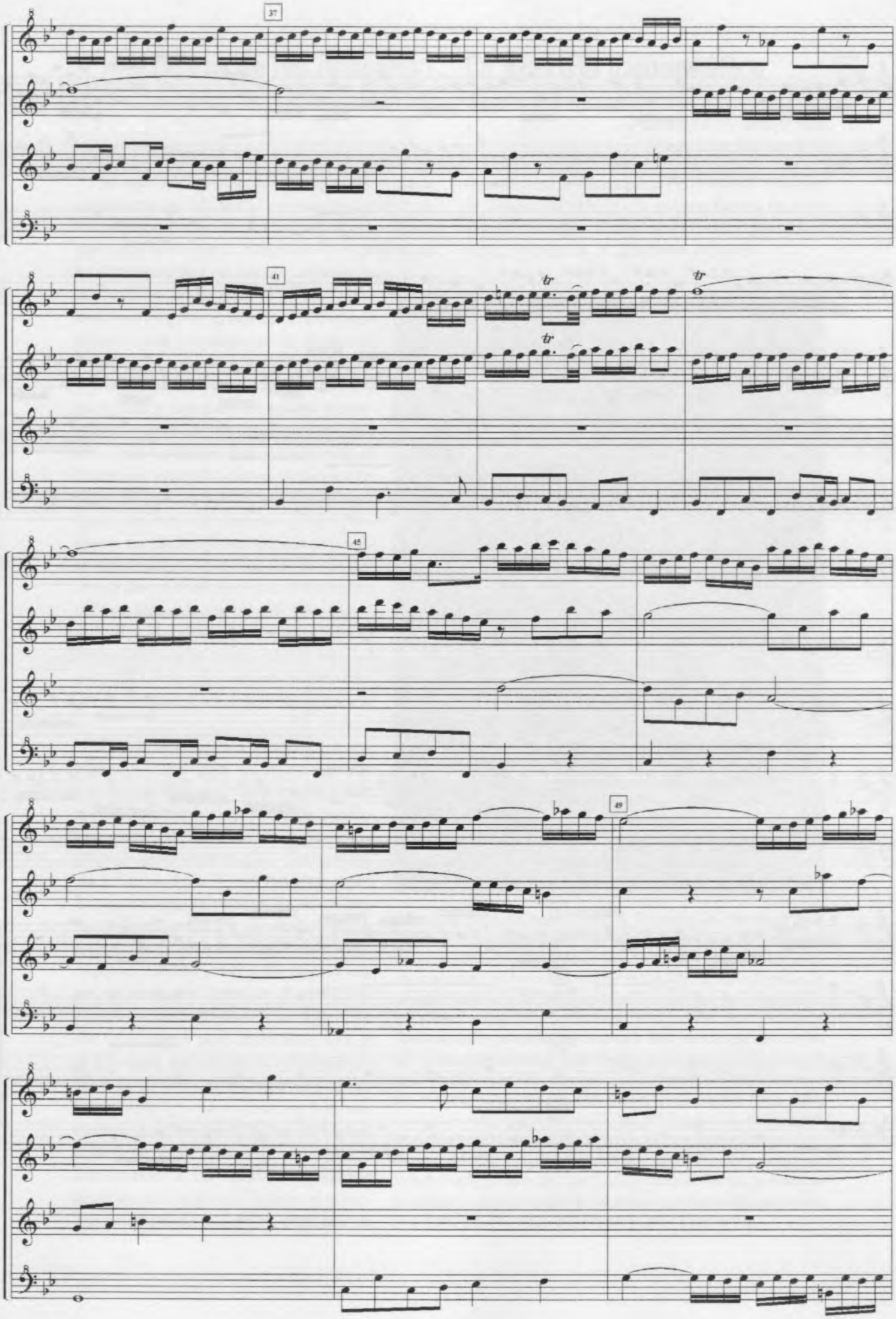
(1685-1750)

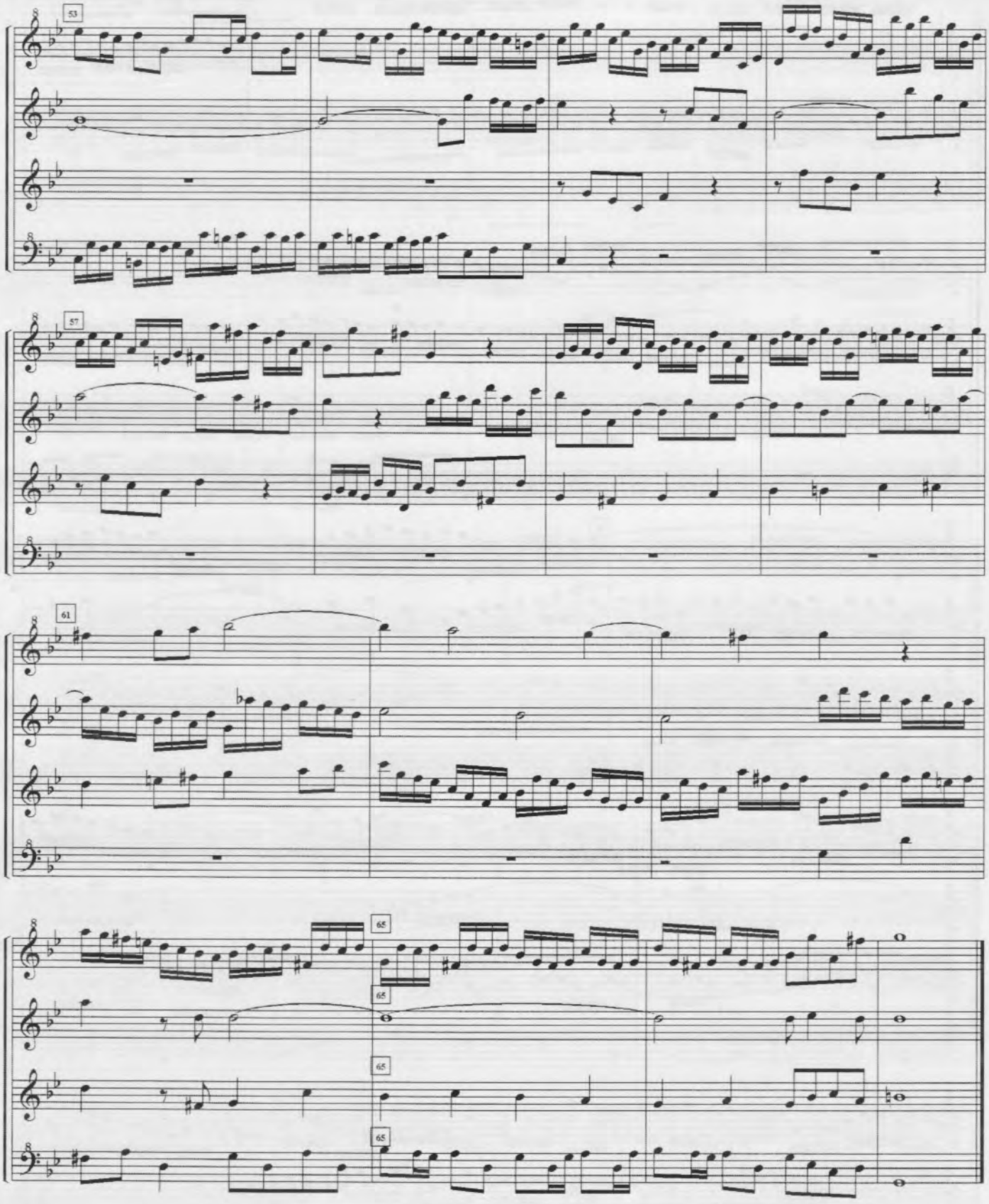
arr. para cuarteto de flautas de pico de D. Antich



David Antich 2002


17
21
25
29
33


37
41
tr
tr
tr
45
49


53
57
61
65
65
65
65

¿La era de los *consorts*?... Un acertijo iconográfico

Anthony Rowland-Jones
Traducción, Bárbara Sela

El siglo XVI, y el temprano siglo XVII (particularmente en Inglaterra), es considerado por diversos historiadores de instrumentos musicales, y por muchos flautistas, como la era de los *consorts*. La interpretación en *consorts*, a pesar de la aparición del llamado «broken» [roto] o «*Consort* inglés», es comúnmente considerada como la interpretación de música a varias voces, generalmente en estilo polifónico, en una agrupación consistente en distintos tamaños del mismo instrumento, especialmente violas o flautas dulces. Pero, extrañamente, en representaciones de interpretaciones musicales en obras de arte del s. XVI, muchas de ellas llamadas «escenas musicales», las apariciones de *consorts* homogéneos son mucho menos numerosas que aquellas en que se ven diversos instrumentos y/o con voces (ver ilustraciones 1A y B). ¿Por qué es así? ¿Era el *consort* homogéneo menos importante en la interpretación musical del s. XVI de lo que comúnmente se cree?, ¿o es engañosa la evidencia iconográfica?

Desde su temprana historia, los instrumentos musicales del mismo tipo se han construido en diversos tamaños. Era así con la *kithara* griega y la fídula medieval –Sybil Marcuse en su *A Survey of Musical Instruments* (p. 470) hace referencia a fídulas del s. X casi tan altas como las personas que las tocaban de pie–. Cambios y confusiones en la nomenclatura (por ejemplo en un momento dado 'viola' como nombre referido a todos los instrumentos relacionados, incluido el violín) ha puesto las cosas todavía más difíciles a los organólogos para determinar cuál es el miembro dominante de cada familia. No hay un tamaño estándar de *flageolet* ('tin whistle') ya que se construyen instrumentos de todos los tamaños para adaptarse a la tonalidad requerida por el instrumentista. Los flautistas consideran generalmente la alto en Fa como el miembro principal de la familia, pero hoy en día, como en la ilustraciones del *Syntagma musicum* de Praetorius (1618/19), existen flautas de muy diversos tamaños, afinaciones y diseños, para adaptarse a la música de diferentes períodos.

1A. *El Rey René copiando los salmos.* Breviario del Rey René II de Anjou (c.1442-53), *Bibliothèque de l'Arsenal*, Paris, MS 601, fol. 2v. «Una inteligente yuxtaposición de símbolo y realidad» (Bowles) en la elección de los instrumentos musicales. El artista ensalza la piedad y sabiduría del Rey asociándolo con el Rey David que dicta los salmos y que lleva su atributo, el arpa. Una trompeta larga (bocina/añafil) proclama su majestad. Está tocada por uno de los tres músicos de corte que están vestido como israelitas para encajar en la ocasión. Los otros dos tocan la fídula y el tambor, instrumentos estándar para acompañar los bailes; esto simboliza buen orden en el gobierno y también la habilidad del Rey para la danza cortesana. Tres mujeres de la corte tocan música suave; su quehacer musical doméstico representa tanto la armonía como el patronazgo, la habilidad y el amor del Rey hacia la música. En esta pintura no hay ningún enlace visual entre los músicos profesionales que acompañaban los bailes y los músicos cortesanos aficionados.

Si nos referimos a las ilustraciones de dos artículos anteriores que he escrito para la *Revista de flauta de pico* (nº 6, octubre 1996 y nº 7, enero 1997) y *American Recorder* (noviembre 1999) veremos que las primeras representaciones razonablemente ciertas de flautas dulces, en retablos catalanes, son aproximadamente del tamaño de una soprano de hoy en día, adecuadas para la parte de *cantus*, que es también la más idónea para ser ornamentaba (*RFP nº 6*, figs. 2, 3 y 4, y *RFP nº 7*, fig.1, y véase también *AR 99*, fig. 4 que debería estar datado como '?c.1389'). Las dos flautas dulces más antiguas conservadas, que podrían ser pre-1400 (Dordrecht y Göttingen – *RFP nº 9*, figs. 5 y 7) también son de este tamaño. Pero después de 1410 aparecen en los retablos catalanes instrumentos tanto del tamaño de la alto (*RFP nº 7*, figs. 5-8) como de la tenor (*RFP nº 7*, fig. 9A). En Inglaterra se pueden ver flautas de canal de tamaño de tenor, que podrían ser flautas dulces, en las esculturas de Chichester (1330; ver *AR 99*, fig. 9) y Boston (c.1390 –corrigiendo una errata en la ilustración, *AR 99*, fig. 8–), y hay una flauta dulce tenor seguro en King's Lynn (1415, *AR 99*, fig. 7). Flautas tenores y de otros tamaños se pueden encontrar en el arte francés a partir de 1410. Existía por lo tanto potencialmente la posibilidad de tocar la música del s. XV, que estaba generalmente escrita a tres voces simbolizando la Trinidad, en un trío de flautas dulces.

1B. Detalle de 1A, que muestra a las tres mujeres que tocan música suave («bas»/baja), en esta época siempre diferenciada de los instrumentos altos («haut») tocados por profesionales. Las flautas dulces (aquí una tenor) y flautas traveseras eran los únicos instrumentos de viento en el grupo de la música suave. Los otros instrumentos que aparecen aquí son un órgano positivo, símbolo de Santa Cecilia, y una dulcema, tañida con un par de macillos terminados en cuña (el salterio es parecido, pero se toca con un plectro o con los dedos). Es una escena de música de aficionados, doméstica, en la que el Rey René y cualquier miembro de su corte o familia, de cualquier sexo, podría participar. Las mujeres no fueron contratadas como músicos profesionales –y entonces, sólo como cantantes– hasta finales del siglo XVI.

Hay poca evidencia iconográfica que sugiera que los *consorts* de instrumentos iguales fuesen populares durante el s. XV; pero tampoco hay muchas representaciones pictóricas de *consorts* de instrumentos iguales ya en el s. XVI, época para la que tenemos infinidad de pruebas de otro tipo de que tales *consorts* estaban muy en boga. La representación temprana más conocida de lo que bien podría ser un trío de flautas dulces es la de Jaume Huguet en el retablo de Vallmoll que se puede ver en la fig.11 en *RFP nº 7*, pero ese detalle no muestra el correspondiente trío de cantantes en el otro lado. De todas las ilustraciones de mis dos artículos que podrían derivarse de las prácticas de interpretación reales, en ninguna aparecen las flautas dulces solas; sino casi siempre con cantantes y con instrumentos de cuerda pulsada o de arco. Este tipo de agrupación instrumental, el antecesor del «*English consort*», aparece particularmente convincente en *RFP nº 7*, fig.10 y en muchas otras pinturas de los siglos XV y XVI – véase por ejemplo las láminas 4, 5, 6B, 10A, 11A y B, 13 y 17 en *The Cambridge Companion to the Recorder* (ed. Thomson, Cambridge, 1995)–. En este libro, los únicos ejemplos del s. XVI que muestran *consorts* son las láminas 8 (Jacques Moderne, c.1530, mostrado aquí como ilustración 3), 12 (Herlinger, c.1520) y 14 (Romanino, 1531 – ilustración 2–), y posiblemente también la lámina 7. Es significativo que la portada del método de Ganassi, *Fontegara* (Venecia, 1535), no muestra un *consort* formado exclusivamente por flautas dulces, sino a tres flautistas con un cantante y con otros instrumentos alrededor, especialmente de arco y de cuerda pulsada (ilustración 4). Tras varias

2. Girolamo Romanino (c.1485-c.1566). Cuarteto de flautas dulces en una luneta en los frescos de la logia del Castello de Buonconsiglio, Trento, Italia del norte, pintada en 1531. Aunque la siguiente ilustración, en la que aparece una flauta bajo, es de la misma década, este cuarteto parece no tener ningún bajo, consiste en una flauta soprano, dos altos y una tenor. El humanismo clásico del s. XVI cuestionó la corrección del hecho de que las mujeres tocaran la flauta travesera o (peor aún) la flauta dulce por su forma fálica y su desprestigio en la antigüedad. Cerca, Romanino ha pintado a un cortesano sosteniendo una flauta dulce, para contrastar con una representación de la Piedad. Las dos mujeres que aparecen en el fresco no parecen exactamente modelos de virtud.

páginas de los mejores consejos jamás ofrecidos a los flautistas de pico, el libro de Ganassi entra a explicar prolijamente la metodología de la florida ornamentación utilizada en el s. XVI en Venecia. Probablemente estaba destinado a aficionados que aspirasen a emular a los virtuosos profesionales, y debió haber suficientes de ellos en Venecia y los alrededores interesados en comprar el libro como para que éste fuese un proyecto que valiese la pena. Sin embargo, Ganassi no les dice absolutamente nada del arte de tocar en *consort*.

Aún así, hay suficientes cuadros del s. XV en los que aparecen tres flautas dulces como para confirmar, junto con otras pruebas, la existencia de *consorts* de flautas que tocaban música polifónica a tres voces como *chansons* borgoñonas, tanto alternando con voces como en solitario. Herbert W. Myers, escribiendo sobre 'Flautas' en *A Performance Guide to Medieval Music* de Early Music America (ed. Ross W. Duffin, Indiana University Press, 2000), habla de las interpretaciones con flautas dulces en Borgoña en 1454 y 1468, ya como cuartetos polifónicos, y muestra como ilustración un trío de flautas de ca. 1485 (pp. 380-81). En Italia, sin embargo, alrededor de 1500, había aparecido el *consort* de violas; al contrario que el ligeramente posterior *consort* de violines y la mayoría de los conjuntos de instrumentos de viento; el *consort* de violas era considerado apropiado para el uso doméstico de los aficionados.

A medida que la música polifónica fue evolucionando hacia las cuatro voces o más, se añadieron flautas bajo al *consort* de tres. En el *Musica getutscht* (1511) de Virdung aparece la ilustración de una flauta bajo, y hay pruebas circunstanciales de que existieron flautas bajo incluso an-

3. Portada de un libro de baja danzas publicado probablemente por Jacques Moderne en Lyon alrededor de 1530. Los instrumentos que aparecen aquí son una alto, dos tenores y un *basset* sin tudel. Es sorprendente ver un cuarteto de flautas dulces asociado con la danza; generalmente los bailarines necesitaban música más fuerte, pero dado que la baja danza no es muy vigorosa el editor debió pensar que la música suave le iría bien. Es éste un cuarteto completamente masculino y su vestimenta relativamente simple sugiere que son profesionales. Interpretar música para las danza era una actividad esencialmente profesional, no de aficionados.

tes de 1500 (ver *RFP nº 7* p.12). Esto sugiere que el trío de flautas dulces estaba claramente establecido durante la última parte del s. XV, ya que la flauta bajo, de sonido muy suave no habría supuesto un valioso añadido a un conjunto mixto; pero sí permitía que un consort de flautas funcionase sin la aguda flauta soprano (ver ilustración 3). Durante el s. XVI se construyeron flautas bajo de mayor tamaño para crear el gran *consort* de tesitura grave, para satisfacer el gusto de la época por sonidos más profundos, que más tarde serán descritos como tan placenteros por Praetorius. Una sub-contrabjo en

4. Grabado de la portada del método de flauta dulce *Fontegara* (Venecia, 1535) de Sylvestro di Ganassi (ver comentario en el texto). El cantante lleva el pulso con los dedos y la mano izquierda. Cerca hay unas violas y un laúd, así como una corneta alto y una tenor. Los cornetistas venecianos eran famosos por su habilidad para tocar tanto fuerte como piano, así que las cornetas eran admitidas el grupo de instrumentos suaves, contribuyendo a la ruptura de la diferenciación que existió durante largo tiempo entre las agrupaciones 'altas' y 'bajas'.

5. Bonifazio de'Pitati Veronese (1487–1553) *Los jardines de una Villa en el Veneto*, detalle de una pintura de panel largo (localización desconocida). Los venecianos acomodados escapaban del opresivo calor del verano en su ciudad residiendo en palacios en la tierra firme del Veneto. Aquí aparecen algunos de ellos interpretando y escuchando música. Una mujer canta y lleva el pulso mientras otra mujer rasguea o puntea un pequeño laúd (mandora). Un hombre toca una viola bajo y otro una corneta cuya parte inferior está oculta por la mesa, así que podría ser tanto alto como tenor (lysarden); debía tener la habilidad de tocar piano. Todos tocan y cantan leyendo de libros de partes con una forma asociada a los madrigales. Para un examen detallado de los conjuntos instrumentales de Bonifacio, véase mi artículo en el numero de agosto de 2002 de *Early Music Performer* (la publicación de la UK National Early Music Association).

Do podría haber existido tan tempranamente como 1520 si es verídico que Enrique VIII presentó uno de estos instrumentos a Francis I en la *Field of the Cloth of Gold* – quizá sea el que se encuentra ahora en la colección del Conservatorio de Bruselas–. Parece ser que el *consort* ampliado de flautas dulces era del dominio de los músicos profesionales; y esto puede ser en parte la razón para la escasez de representaciones iconográficas de *consorts* de flautas en el s. XVI, ya que los artistas tenían más tendencia a pintar escenas musicales de la corte o de la clase alta, en las que, al igual que en el s. XV, las flautas dulces aparecen con otros instrumentos y/o voces.

Las actividades de los flautistas profesionales, aquellos empleados por reyes y señores en los *consorts* de la corte, así como los «waits» de las ciudades, que tocaban flautas y chirimías, están bien documentadas. Especialmente el caso de la corte inglesa, gracias a libros como el de Peter Holman al que ya me he referido, y de David Lasocki, especialmente *The Bassanos* (Aldershot, 1995). Lasocki (pp. 151-8 y 194-206) describe el repertorio del *consort* de flautas en

Continúa en la pág. 27

Federico el Grande. El flautista que reinó

Factores sociológicos del florecimiento de la música instrumental en la corte de Federico II de Prusia

Erik Bosgraaf
Traducción: María Martínez Ayerza

ÍNDICE

1. Introducción
2. Federico II de Prusia
   2.1. La juventud de Federico antes de su reinado (1712-1740)
   2.2. Coronación de Federico: Comienzo de la expansión de las fronteras culturales y geográficas de Prusia (1740-1756)
3. Johann Joachim Quantz
   3.1. La carrera musical de Quantz antes de su vinculación con Federico (1708-1741)
   3.2. Florecimiento de la música instrumental en la corte prusiana: Quantz en la corte (1741-1773)
4. Fenómenos sociológicos en relación al desarrollo de la música instrumental
5. Resumen
6. Bibliografía

Federico el Grande de Prusia

1. Introducción

En la cumbre del Barroco (que identificaremos con el período 1600-1750) existe un paraíso para los artistas en el Norte de Europa: en Berlín, en el palacio Sanssouci, el rey Federico II de Prusia encabeza una práctica musical floreciente. El Rey representa aquí un papel activo tanto como flautista como compositor.

A causa de la laguna científica en el terreno del análisis sociológico de la música -en musicología se ha prestado siempre mucha más atención a los aspectos intrínsecamente musicales- quiero ilustrar precisamente este aspecto social: investigar bajo qué luz podemos contemplar la enorme cantidad de composiciones para flauta de Johann Joachim Quantz creadas en la corte de Federico II de Prusia.

Trataré toda esta música, contenida visualmente en manuscritos y ediciones impresas, como un todo, sin clasificaciones, por la gran similitud entre todas las obras. Para el estudio del tema planteado haré uso de fuentes musicales e históricas.

Este artículo se divide en dos partes, una histórica y otra sociológica. La primera tiene como meta presentar hechos históricos relevantes que puedan servir como argumentos al establecer el planteamiento sociológico. Esto quiere decir que, en concreto, los capítulos segundo y tercero tratan sobre el Rey Federico II de Prusia y Johann Joachim Quantz. En el capítulo cuarto presentaré, en concordancia con ciertos fundamentos sociológicos, teorías generales sobre un tema específico. En el último capítulo extraeré las conclusiones fundamentales.

2. Federico II de Prusia

Dividiré la vida de Federico en dos etapas: los años anteriores a su coronación y el tiempo de su reinado. La práctica musical floreció durante el segundo período.

2.1. La juventud de Federico: antes del reinado (1712-40)

Federico nació en Berlín el 24 de enero de 1712, hijo del rey Federico Guillermo I, llamado también «el rey rabioso» por sus maniáticos enfados y el mal trato que dispensaba a sus hijos Federico y Guillermina. El padre del joven príncipe quería que su hijo se convirtiera, como él, en un gran soberano. Esto implicaba, según él, interés por la política y las armas.

Federico, sin embargo, desarrolló intereses completamente distintos a partir del momento en que su madre, de mentalidad cosmopolita e interesada en la forma de vida de moda en la sociedad francesa, lo envió lejos de su padre. Federico entró entonces en contacto justamente con aquello que su padre reprobaba: leía, por ejemplo, libros franceses «prohibidos», y conoció la moda y la mentalidad francesas. Desde los siete años de edad, recibió además clases de bajo continuo, flauta y composición, al igual que su hermana Guillermina, de modo que tocaban juntos con frecuencia.

Todo esto tenía lugar fuera de la vista de Federico Guillermo, que, al tener finalmente noticia de las prácticas de su hijo, las toleró en un primer momento. Sin embargo, en 1730, terminó por prohibirlas, pues Federico debía aplicarse seriamente en su preparación para el posterior reinado.

El 4 de agosto del mismo año, el joven Federico trató de escapar del severo régimen de su padre huyendo al extranjero, pero el plan fracasó: Federico fue encarcelado y uno de sus sirvientes decapitado.

A pesar de este traumático acontecimiento, el joven Federico no rompió definitivamente con su padre ni se convirtió en un rebelde, simplemente adoptó un estilo de vida si cabe más austero y resignado. En 1733 se casó con Elisabeth Christina de Brunswick. El príncipe comenzó entonces, para gran satisfacción de su padre, a profundizar en la política y la milicia, y pronto estuvo al cargo de un regimiento. No obstante, Federico no abandonó su amor por la música. En su residencia de Ruppin, el príncipe mantenía un pequeño grupo de músicos de corte, bajo la dirección del *Kapellmeister* C.H. Graun. Además, recibía clases de *traverso* del flautista de la corte de Dresde: Johann Joachim Quantz. De momento, Quantz sólo visitaba la corte esporádicamente.

2.2. Coronación de Federico: Comienzo de la expansión de las fronteras culturales y geográficas de Prusia (1740-1756)

En mayo de 1740 Federico subió al trono, convirtiéndose en el Rey Federico II de Prusia. A partir de este momento, Federico estuvo activo en dos campos: pretendía expandir las fronteras tanto geográficas como culturales de Prusia, a través de la liberalización del sistema de gobierno y la fundación de instituciones culturales. Así, ordenó la construcción de un teatro de ópera en Berlín, y formó una orquesta de corte con cincuenta miembros. Además, contrató a Quantz definitivamente (ver ap.3).

El *Kapellmeister* Graun fue enviado a Italia a buscar buenos cantantes para la corte. La ambición de Federico de expandir las fronteras geográficas de Prusia llegó de la mano de la muerte de Carlos de Austria. Federico comenzó de inmediato a planificar la invasión de Austria, culminando su estrategia con la ocupación de Silesia.

En marzo de 1741 Graun regresó de su «caza de talentos» en Italia, trayendo consigo un puñado de cantantes. Claramente, en los primeros años del reinado de Federico sus ambiciones se hicieron realidad: tanto las fronteras culturales como las geográficas fueron expandidas (Figura 1).

A la Guerra de los Siete Años (1756-1763) siguió un período de declive en la práctica musical de la corte berlinesa. Las ambiciones de Federico se consumieron, siendo reemplazadas por una actitud conservadora e inflexible. En 1773 murió Quantz: fue el golpe de gracia para el florecimiento de la música en la corte.

3. Johann Joachim Quantz

En 1741 el renombrado flautista Quantz se convirtió en compositor y profesor de Federico. Quantz pudo crear desde entonces, con el apoyo de Federico, un caldo de cultivo para el crecimiento de la música instrumental en la corte de Berlín. Divido también la vida de Quantz en dos etapas: su carrera musical antes de vincularse a Federico y durante su estancia en la corte.

3.1. La carrera musical de Quantz antes de su vinculación con Federico

La formación musical de Johann Joachim Quantz comienza en 1708, cuando fue encomendado, tras la muerte de su padre, a su tío Justus Quantz. Como músico municipal en Merseburg, Justus introdujo a su sobrino en los rudimentos del arte

J.J. Quantz, Anónimo, colección del Castillo de Kronberg

musical. Más tarde, Quantz estudió con J.A. Fleischhack, que lo llevó consigo durante sus viajes. En este ambiente aprendió varios instrumentos de cuerda y viento, como el violín, el oboe y la trompeta. También recibió clases de clave que le fueron de utilidad más tarde a la hora de componer.

A partir de 1716 Quantz ganó prestigio en toda Europa, al haber sido contratado por diversos soberanos y ayuntamientos. También creció su reputación gracias a sus viajes de estudio. En 1716 le fue ofrecido un puesto fijo en la orquesta municipal de Dresde. Durante el año siguiente estudió, por breve tiempo, contrapunto con Jan Dismas Zelenka en Viena, lo que incrementó su destreza como compositor. En 1718 Quantz obtuvo un importante puesto: oboe de la capilla polaca de Augusto II; durante los siguientes seis años estaría activo en sus cortes de Dresde y Varsovia.

Como, según él mismo expresó, ya dominaba plenamente el oboe, pasó a tocar la flauta. Estudió el instrumento durante algún tiempo con el prestigioso intérprete francés Pierre Gabriel Buffardin. Desde entonces, Quantz sería flautista de la corte de Dresde. Allí se interpretaba, junto a la música alemana, obras francesas e italianas, que tuvieron gran influencia en las composiciones de Quantz.

Entre 1724 y 1727 Quantz se convirtió en una «superestrella» europea, pues una buena reputación tenía su principal fundamento en los viajes por Europa. En Roma, estudió contrapunto con Gasparini y visitó además los centros musicales más importantes de Italia. Le impresionó especialmente Alessandro Scarlatti, uno de los más influyentes compositores de su tiempo en Europa. También se encontró con Johann Adolf Hasse, que se convertiría más tarde en *Kapellmeister* en Dresde.

Importante fue también su visita a Francia, donde, contrariamente a Italia, sólo existe un centro musical: la corte de Versalles. Allí encontró a los más grandes virtuosos de la flauta, como Blavet, Fortcroix y Guignon. Durante esta estancia profundizó además en la construcción de flautas, añadiendo a estas una nueva llave. Puede parecer un hecho de poca importancia, pero fue vital para el éxito de Quantz porque mejoró en gran medida la afinación de las flautas en las que tocaba. En 1727 visitó también en Inglaterra al compositor de origen alemán George Frideric Haendel, que trató de convencerlo para que se quedara en Inglaterra.

Cuando Quantz regresó en 1727, había confirmado su prestigio en toda Europa: en todas partes se imprimía su música. Quantz se quedó hasta 1741 en la corte de Augusto II y después entró al servicio del rey Federico II, donde se quedó hasta su muerte en 1773. (Figura 2)

3.2 Florecimiento de la música instrumental en la corte prusiana: Quantz en la corte

En 1741, Federico sumó a sus 50 músicos de orquesta al mejor flautista de Europa, Quantz, por un salario principesco: 200 táleros al año. Principesco porque el salario del músico con mayor responsabilidad (el director y clavecinista) sólo recibía 300 táleros.

El sueldo de Quantz resulta tanto más extraño si se compara con el de los cantantes solistas de la corte. Normalmente, un cantante solista ganaba mucho más que un instrumentista. Por tanto, es raro que sólo uno entre los ocho cantantes solistas ganara más que Quantz: la *prima donna* Giovanna Astrua, con un sueldo de 6000 táleros. En resumen: el instrumentista Quantz no fue, como era habitual, tratado como inferior a un cantante.

Quantz recibió un puesto importante en la corte en otros aspectos aparte del económico. Cada semana tenían lugar conciertos nocturnos organizados para numerosos invitados, y Quantz recibió el encargo de supervisarlos. En estos conciertos participaban sobre todo Federico y Quantz, que componía frecuentemente obras ex profeso para la ocasión. El resultado fue una gran cantidad de composiciones nuevas para flauta.

Además Quantz se convirtió en el profesor habitual de Federico, aunque éste pasaba mucho tiempo fuera de Berlín por razones diversas. Como profesor, Quantz era la única persona que tenía el derecho de hacer una crítica a Federico tras el concierto semanal. Así lo cuenta el musicólogo Charles Burney (en traducción al holandés de Lustig) en 1644 durante una visita a la corte:

«Z.M. speelde drie lange en moeilijke concerten, alle even volmaakt, vlak na elkaar. [...] De heer Quantz riep aan het slot van solo-passages en cadenza's soms *Bravo*, een voorrecht dat de overige orkestleden zich klaarbijkelijk niet durfden aan te meten»

Su Majestad interpretó tres conciertos largos y difíciles con igual perfección, uno tras otro. [...] El señor Quantz decía a veces, al final de los pasajes a solo o las cadencias: «bravo»: un derecho que el resto de los miembros de la orquesta claramente no se atrevían a ejercer»

4. Fenómenos sociológicos en relación al desarrollo de la música instrumental

¿En qué marco se puede situar la estima y el consiguiente florecimiento de la música instrumental en la corte de Federico? En este epígrafe trato de comparar fenómenos histórico-sociológicos generales con los que se relacionan con el papel de la música en la corte de Federico.

Desde el comienzo del siglo diecisiete, la ciencia se desarrolla. Instrumentos relativamente primitivos se hicieron más complejos con la ayuda de los avances técnicos, adquiriendo nuevas posibilidades en los campos de la dinámica, timbre y articulación. Gracias a la nueva complejidad de los instrumentos musicales, tocar se convirtió en un desafío físico e intelectual. Tocar un instrumento pasó a ser considerado, más que nunca, como un arte. Este es el motivo de que la interpretación con un instrumento alcanzara un estatus muy alto, especialmente entre las clases sociales más elevadas, como la alta burguesía y la corte.

El florecimiento de la música instrumental en la corte de Federico puede contemplarse, bajo esta luz, como un punto culminante en el desarrollo técnico de los instrumentos musicales y su consiguiente estimación social. A causa de esta alta consideración cultural del dominio de un instrumento, Federico II pudo contribuir a establecer un aprecio por la música instrumental, aprecio que se muestra en sus inversiones económicas, cantidad de instrumentistas, derechos exclusivos de Quantz y, sobre todo, en el hecho de que el rey mismo tocara un instrumento. (Figura 3) Comentaré estos aspectos uno por uno.

En primer lugar, el alto aprecio cultural del dominio de un instrumento se aprecia en la alta recompensa económica por los servicios de Quantz; su salario era igual o mayor que el de los cantantes solistas de la corte prusiana (ver 3.2). En segundo lugar, la cantidad de instrumentistas era especialmente grande: cincuenta en total (ver 2.2).

Caja de porcelana con *corps de rechange* de Federico. (La decoración y el trabajo artesanal del metal indican que este instrumento fue construido para la realeza, en este caso para Federico). Colección de flautas Dayton C. Miller

Estos músicos tocaban en una orquesta de corte que era el orgullo de Federico: utilizaba a sus músicos para lucirse con ellos. Es importante remarcar aquí que, en tiempos anteriores, los gobiernos ostentaban a sus cantantes. La tercera muestra de la alta estima social de la música instrumental es el hecho de que Quantz tuviera el derecho exclusivo de criticar la forma de tocar de Su Majestad (ver 3.2 y la cita de Burney). Gracias a esta relación Quantz alcanzó una altísima posición social: no era simplemente un músico sino un experto en su campo, y en tal calidad se elevó a lo más alto de la sociedad. Por último, no es

supérfluo recordar que el rey también tocaba él mismo la flauta. Con esto, el soberano no se rebajaba a ejercitar ninguna ocupación primitiva, sino que se permitía invocar la sabiduría y la destreza a través de un instrumento físicamente complejo. Esto se aprecia, entre otras cosas, en los conciertos para invitados (ver 3.2). El rey podía así manifestarse culturalmente[1].

5. Resumen

La pregunta que me planteaba al comienzo era bajo qué luz podemos apreciar la gran cantidad de composiciones para flauta escritas por Quantz en la corte de Federico II. En este artículo he tratado el aspecto empírico de esta cuestión (es decir, las obras para flauta de Quantz) desde su contexto histórico. Además, he relacionado estos aspectos con el desarrollo sociológico general de la apreciación de la música instrumental.

En mi opinión, el florecimiento de la música instrumental en la corte de Federico se explica por la creciente complejidad de los instrumentos musicales, que condujeron a la alta estima social de la interpretación instrumental. Este aprecio se muestra esencialmente en el gasto económico, la cantidad de instrumentistas presentes en la corte, los derechos exclusivos de Quantz y el hecho de que el rey mismo tocara un instrumento.

6. Bibliografía

Elshout, D., Informe sobre sociología. Universiteit van Amsterdam Press

Helm, E., "Frederick II" en *The new Grove dictionary of music and musicians*, Ed. Stanley Sadie. Londres, Macmillan, 1992. Tomo III, págs. 811-812.

Laermans, R.,"Bourdieu voor beginners", Heibel 1984, págs. 18-20.

Lustig, J.W. *Rijk gestoffeerd verhaal van de eigenlijke gesteldheid der hedendaags toonkonst; of Karel Burney's dagboek van zyne onlangs gedaane musicale Reizen door Frankrijk, Italie en Duitschland*, J. Oomkens, Groningen 1786, pág.225.

Mitford, N., *Frederick the Great*. Nueva York, 1970, pág. 30

Reilly, E., "Quantz, Johann Joachim" en *The new Grove dictionary of music and musicians*, Ed. Stanley Sadie. Londres, Macmillan, 1992. Tomo XIII, págs. 495-497.

Oleskiewicz, M. , «A Museum, a World War, and Rediscovery: Flutes by Quantz and Others at the Hohenzollern Museum,» en *Journal of the American Musical Instrument Society, 24* (1998). Contiene una lista con las flautas originales construidas por Quantz que han sobrevivido hasta hoy. ❐

[1] Laermans 1984

Viene de la pág. 22

su aparición diaria ante el monarca; éste consistía esencialmente en música de danza –pero como forma artística y no como música realmente para bailar, ya que esta era tocada por los violines–, en arreglos de música italiana u otra música vocal y en fantasías. Las complejas fantasías de los Bassano recuerdan tanto a la música para *consort* de violas que parece razonable suponer que algunas composiciones para violas también formasen parte del repertorio de las flautas. No hay pruebas de que los Bassanos tomaran parte en interpretaciones con instrumentos variados, aunque ellos mismos construían y tocaban diversos instrumentos. Parece ser que la mezcla de instrumentos, con o sin voces, era más del dominio de los amateurs, como sugiere el testimonio iconográfico. Las escenas musicales que aparecen como viñetas en el fondo de las pinturas del artista veneciano Bonifazio de'Pitati Veronese (1487-1553) y sus seguidores muestran a personas de la clase alta cantando y tocando instrumentos varios, incluyendo flautas dulces, pero nunca un *consort* de instrumentos de la misma familia. En veinte de esos dibujos los grupos suman un total de 42 hombres y 41 mujeres (20 de los cuales son cantantes). Un detalle de uno de estos cuadros se muestra en la ilustración 5.

Si estoy en lo cierto al concluir que la interpretación con consorts de flautas dulces en el s. XVI era sobre todo una actividad profesional y que los amateurs tendían más bien a tocar en agrupaciones heterogéneas, es irónico que hoy en día esta situación se haya invertido. El directorio de la *UK Early Music Network*, que tiene 220 entradas, incluye 66 grupos profesionales con flautas dulces de lo cuales sólo tres (un dúo, un trío y un cuarteto) tocan únicamente flautas. En Europa, el AMSTERDAM LOEKI STARDUST QUARTET y el FLANDERS RECORDER QUARTET son dos de los escasos *consorts* de flautas profesionales. Sin embargo, hoy en día muy pocos flautistas amateurs disfrutan de la experiencia de tocar habitualmente con cantantes u otros instrumentos. ¿Me puedo permitir sugerir una reversión de la autenticidad? ❐

RESEÑAS Y CRÍTICAS

DISCOS

PALLADIAN ENSEMBLE, *An excess of pleasure, A choice collection, Held by ears*. Linn Records CDK 010, CDK 041 y CDK 126.

Hace pocos meses apareció en el mercado español *Held by the ears*, disco con el que el Palladian Ensemble cerraba una especie de trilogía de la que ya formaban parte *An excess of pleasure* y *A choice collection*. La casa Linn aprovechó el lanzamiento en Francia de este último disco para distribuir a la vez los dos anteriores. *Held by the ears* ha sido distribuido también en nuestro país, aunque debo confesar que desconozco los avatares de la distribución española de los dos primeros volúmenes de la trilogía.

El nexo común a estos tres discos es la presencia de obras de Nicola Matteis, compositor inglés de origen italiano muy interesante y, creemos, no suficientemente conocido, al menos en España. En los dos primeros discos las obras de Matteis son completadas con otras obras inglesas de sus contemporáneos y en el tercero, además de eso aparecen arreglos que el propio Palladian ha efectuado de canciones tradicionales de las islas británicas.

La interpretación es similar en los tres discos: soberbia. Destacan poderosamente las intérpretes de los dos instrumentos, digamos, solistas: Pamela Thorby en las flautas dulces y Rachel Podger en el violín (esta última está recibiendo toda clase de elogios en *Diapason*, donde algún crítico opina que es la única violinista con criterios historicistas capaz de medirse con Giuliano Carmignola). Sin caer en tales extremismos, creemos que la Podger es una magnífica violinista. Pamela Thorby, a tenor de estas grabaciones, nos parece una flautista excelente. Los instrumentistas encargados del continuo, la gambista Susanne Heinrich y el laudista y guitarrista William Carter, realizan su papel de forma modélica. Tal vez podamos reprocharle a Carter que en las pocas piezas que toca él solo no ande tan sumamente fino como otros reputados intérpretes de instrumentos antiguos de cuerda pulsada (léase Hopkinson Smith o Paul O'Dette), pero su labor como realizador del continuo es, insistimos, impecable.

Si la interpretación es irreprochable a lo largo de los tres discos, no creemos que el valor de la música que aparece en todos ellos sea similar. La selección de las obras que constituyen el primer disco (*An excess of pleasure*) es extraordinaria y este álbum me parece, en todos los sentidos, un hito discográfico. *A choice collection* es otro disco excelente, con unas obras tan buenas o casi tan buenas como las que constituían la primera entrega de la trilogía. Por fin, *Held by the ears* contiene obras algo menos buenas de Matteis y compañía, que son completadas por arreglos que el propio Palladian ha efectuado de canciones inglesas, escocesas e irlandesas. Éstas últimas, a caballo entre la música celta y lo que podríamos llamar *new age*, están soberbiamente interpretadas pero su valor es desigual: hay dos o tres bellísimas y el resto, creemos, no está a la altura de las obras con las que comparten disco. Para tocarlas, Rachel Podger se deja seducir por los rudos sones del *fiddle* tradicional y mi admirada Pamela Thorby utiliza los *glissandi* y otros recursos típicos de los tañedores de *penny wistle*, que popularizara James Horner en la banda sonora de la película *Titanic*. A pesar de todo, creemos que es un disco que merece ser tenido en cuenta, sobre todo por las impecables versiones. — JOSÉ DEL RINCÓN RUBIO

ALLA DOLCE OMBRA. Música poética del Renacimiento italiano y austro-alemán. THE ROYAL WIND CONSORT, dir., Paul Leenhouts. Lindoro MPC -0712, 2002

Nos habla Mersenne, en su *Harmonie Universelle* (1636), del juego completo de flautas dulces de la época: veintiocho instrumentos de muy variados tamaños; e indica que *pueden sonar a la vez, como los registros grandes y pequeños de los órganos*. Por su parte, los inventarios de las orquestas municipales de los Países Bajos refieren cómo, por esas fechas, incluían flautas en número parecido al que señalaba Mersenne. Testimonios como éstos, que reflejan la importancia de estos instrumentos durante todo el Renacimiento y el Barroco Temprano, los materializa Paul Leenhouts en el conjunto que fundó (1997) y dirige en este disco que comentamos, THE ROYAL WIND CONSORT, agrupación que abarca dos octetos de flautas, "registros grande y pequeño".

Aportan, pues, una nueva manera de entender el repertorio que abordan, acostumbrados como estamos a los "clásicos" conjuntos de flautas de pico que conocemos, como el AMSTERDAM LOEKI STARDUST QUARTET, al que el propio Leenhouts pertenecía. Y es que las obras vocales, los motetes, chansons, lieder, madrigales, que, como se tiene asumido a estas alturas, formaban parte esencial del repertorio instrumental del Renacimiento (y aun después), adquieren en ocasiones unas dimensión y contundencia impensadas, "cuasiorquestales", y, como señala Mersenne, analogía sonora con el órgano. Queda, por otro lado, bastante lejos la aspiración de Silvestro Ganassi a que la flauta pueda *emular la expresión de la voz humana*, evidentemente diluida en un grupo tan amplio de instrumentos. Curiosamente, preside esta cita el libreto del disco que nos ocupa, como declaración de principios de Leenhouts.

La grabación que reseñamos es el resultado de la gira por España de THE ROYAL WIND CONSORT (2002), entre cuyos miembros, que fueron alumnos del conservatorio de Amsterdam, se cuenta la española María Martínez Ayerza. Los acompañaba un conjunto de cuerda pulsada, formado por el frecuente laúd, dos arpas y un salterio, para algunos exótico en este contexto pero que, de

hecho, se incluía (ver el *Syntagma Musicum* de Praetorius), con su peculiar sonido, frecuentemente en agrupaciones similares. Por su parte, interpretan en el disco una serie de balli italianos y lieder intabulados, aportando, desde luego, por su sola configuración, una visión novedosa del repertorio que abordan y, asimismo, variedad al conjunto del compacto frente al factor homogeneizador que supone el consort de flautas: a pesar de la evidente diferencia de estilo entre las obras renacentistas mencionadas más arriba y las sonatas y suite barrocas que las acompañan, el ser abordadas por este mismo conjunto de vientos mitiga bastante el contraste. Los dos consorts coinciden sólo en la *Sonatella* de Bertali, en la que la cuerda realiza un continuo de verdadero esplendor sonoro.

En el programa del CD nos encontramos con algunos de los protagonistas de sus respectivas épocas, como Palestrina, Marenzio, Lasso y Rore por parte del Renacimiento y Hassler y Schein por la del Barroco Temprano. Del organista Cavazzoni, como ejemplo llamativo, nos ofrecen una sombría versión interpretada por el registro grave del consort, de la Canzon sobre la chanson *Falt d'Argens*, de Josquin. Señalamos a este respecto la espectacular en concierto flauta subcontrabajo, de más de dos metros y medio, fabricada *ex profeso* para el conjunto.

Aunque la sensación de plenitud sonora que nos proporcionaba la más perfecta afinación de las actuaciones de este grupo quede empañada, se reconocen en la grabación la claridad de las voces, precisión en los ataques, fluida articulación y ritmos apenas oscurecidos (destacamos la Suite X de Schein y la Sonata de Schmelzer, ésta en una de las versiones de más empuje rítmico que hayamos escuchado), muy difíciles en grupos de tan grandes dimensiones (y tantos, por consiguiente, doblamientos de voces). En todo ello se reconoce el meritorio trabajo de preparación de Leenhouts, al cual debemos, por cierto y para terminar, las adecuadas disminuciones con las que sus flautistas nos obsequian, fruto de su experiencia personal de intérprete junto a sus compañeros del ALSQ.
— ANTONIO J. BARRAGÁN GONZÁLEZ

PARTITURAS

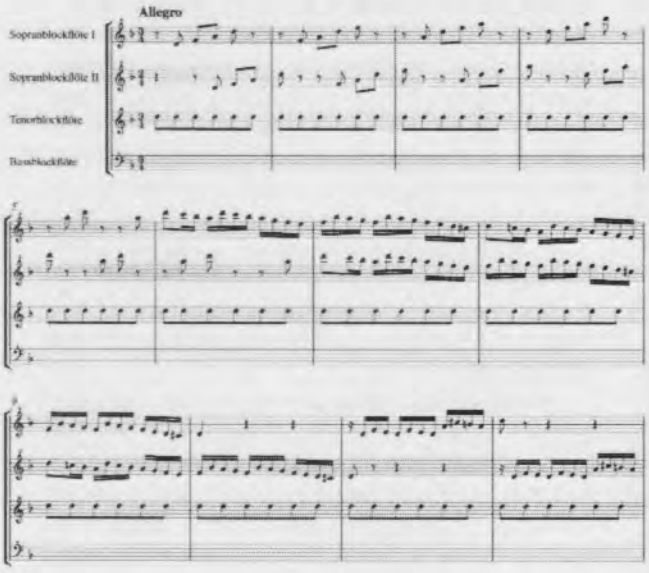
Giovanni Picchi (*fl.* 1600-25), *Tres canzonas* para dos flautas soprano y b.c. Ed. Moeck nr. 1141

La editorial Moeck publicó en 2001 estas tres piezas del compositor Giovanni Picchi. Se trata de «canzoni da sonar» para dos instrumentos melódicos y bajo continuo, editadas en Venecia en 1625.

Como ocurría frecuentemente en esta época, y como de hecho viene referido en el prólogo de la obra, se trata de piezas para violín o corneta y órgano. Eso no impide que los flautistas se dediquen al estudio y divulgación de este tipo de repertorio, ya que surge en una época en que se escriben por primeras vez algunas piezas para nuestro instrumento. Por otro lado, en la primera mitad del s.

ANTONIO VIVALDI (1678-1741)

Concerto per quattro flauti



Series „QRTT", edited by the *Amsterdam Loeki Stardust Quartet* · arr. by Daniel Brüggen

The concerto in D Minor for recorder quartet by Antonio Vivaldi is an arrangement of the concerto op. 3 no. 11 (RV 565) from the collection "L'Estro Armonico". The original title of the work runs as *Concerto con due Violini e Violoncello obligato*. The fact that Johann Sebastian Bach adapted this work for organ only a few years after it was published (in 1711 in Amsterdam) goes to show that this concerto is suitable for arrangement. There is no doubt that Bach was a great admirer of his Italian contemporary. The arrangement for recorder quartet has been kept in the original key. The organ version by Bach served as an important reference, largely because the sound of an organ is much closer to a recorder quartet than are stringed instruments.

MOECK MUSIKINSTRUMENTE + VERLAG
P.O. Box 3131 · D-29231 Celle
Telefon: +49 / 5141 / 88530 · Fax: +49 / 5141 / 885342
E-Mail: info@moeck-music.de · www.moeck-music.de

Edition Moeck No. 2824 · ISMN M-2006-2824-1

XVII todavía estaba en vigor la antigua costumbre de utilizar los instrumentos disponibles y adecuados: «con ogni sorte d'istromenti».

Lo importante es, para hacer una interpretación convincente, utilizar flautas adecuadas, siguiendo las normas estilísticas apropiadas a este repertorio. Estas piezas pueden tocarse con flautas soprano o tenor y el instrumento ideal para ejecutar la parte de bajo continuo sería un órgano positivo, pero no se deben excluir otras hipótesis, tanto a nivel de los instrumentos armónicos -clave, tiorba- como de los melódicos: ¿porqué no flauta y violín? ¿o flauta y corneta?

Se sabe que Picchi vivió en Venecia entre 1600 y 1625, en dónde trabajó como organista. Las tres obras que aparecen en esta publicación son: *canzon prima a 2, canzon quarta a 2* y *canzon quinta a 2*. La notación original es sin barras de compás y a veces aparecen expresiones de *pian e forte*. La única indicación de tempo aparece en la mitad de la canzon quinta: *presto*. Son piezas en el estilo de las tríosonatas del inicio del barroco con la inclusión de escritura imitativa también en las partes ternarias (escritas en compas de 3/1) y que precisan de alguna ornamentación, sobre todo en las partes cadenciales, así como una cuidada articulación con un esporádico uso de «inégalité».

En esta edición Moeck ofrece tres cuadernillos, uno para cada una de las flautas y otro para el bajo, así como una partitura con todas las partes, incluyendo una realización de bajo cifrado para órgano. En las partichelas con las partes melódicas no hay pasos de página incómodos y la impresión es muy buena.

Un grupo de piezas para ampliar el repertorio solístico o pedagógico de los amantes de la música del primer barroco. — FRANCISCO ROSADO

Georg Philipp Telemann (1681-1767), *Concierto en La m. para flauta contralto, viola da gamba, orquesta de cuerdas y b.c.* Ed. Moeck nr. 1052

Esta es una pieza importante del repertorio flautístico, grabada ya en CD por solistas como Dan Laurin y otros. Presenta partes prominentes para dos instrumentos cuyo timbre empasta muy bien: la flauta dulce y la viola da gamba. Pertenece al grupo de los dobles conciertos, en el que encontramos otros tres conciertos «del Sigr. Telemann»: otro concierto para la misma formación, y otros dos en los que participa la flauta: en uno junto al fagot y en otro junto a la flauta travesera.

La edición moderna de Moeck, fechada en 2000, fue elaborada –incluyendo la realización del bajo continuo– por Ilse Hechler, a partir del manuscrito conservado en la biblioteca de Darmstadt (Hochschulbibliothek) y proporciona por primera vez una partitura con las diversas partes instrumentales –*violino grosso* (violines tutti), *viola, flauto dolce, viola da gamba* y *baixo continuo*–, tal como aparece en el original. Además de la partitura se suministran partichelas individuales, sin pasos de página incómodos, para flauta dulce, viola da gamba, violino grosso, viola, fondamento (basso) y clave.

Presenta cuatro movimientos –(grave), allegro, dolce, allegro– y la partituras moderna mantiene algunos signos de *staccatto* antiguos. El editor también sugiere, mediante líneas discontinuas, algunas ligaduras no presentes en el manuscrito *seteccentista*.

Es una pieza apropiada para los primeros años de grado superior, o, tal vez, el último año de grado medio, a juzgar por las características melódicas de la parte de flauta -con incursiones esporádicas en el registro más agudo- y por las exigencias de preparación en términos de conjunto.

Esta bella pieza, elaborada por un gran maestro de la música de cámara, constituye una inclusión imprescindible en el repertorio de concierto barroco para nuestro instrumento. — FRANCISCO ROSADO

Robert Woodcock (1690-1728), *Concierto nº 5 para dos flautas soprano, orquesta de cuerdas y b.c.* Ed. Doblinger DM 1268

Esta es una publicación de la editorial Doblinger, en la serie Diletto Musicale, fechada en 1999. Se trata de un concierto concebido en la tonalidad de Re M. y que, en esta edición, aparece en la tonalidad de Do M., con la intención de posibilitar su interpretación, con idénticas digitaciones, con flautas soprano en Do.

Es una pieza original para «two small flutes», tres violines y bajo continuo, incluida en una colección de 12 conciertos de Woodcock, editados por primera vez por Walsh en Londres en 1727. En aquella edición las piezas para flauta dulce son tituladas «para una o dos *flautas* pequeñas», y el nombre con el que se designaba a la flauta travesera era la de «german flute».

También parece relevante mencionar que las «small flutes» previstas originalmente para este concierto son sopranos en Re –«sixth flutes» o flautas a la 6ª– que funcionaban como instrumentos transpositores, aplicando la digitación de la flauta estándar, la flauta contralto en fa, también conocida entonces en Inglaterra como «common flute». Por ello en la edición de 1727 de este concierto, la parte de las flautas aparece una 6ª mayor debajo de lo escrito para el resto de los instrumentos para evitar las líneas adicionales, teniendo en cuenta que las sopranos suenan una octava por encima.

En la obra musical de Woodcock se perciben las influencias de Vivaldi, Albinoni y Haendel. Este concierto está estructurado en tres movimientos –Vivace en 3/4, Largo en 12/8 y Presto en 2/4– con alternancias entre solistas y tutti.

Además de la partitura general para dos flautas soprano, tres violines y b.c., esta edición también contiene partes separadas para los instrumentos melódicos: una para cada una de las flautas y una para la parte de 1er violín, otra para el 2º y otra para el 3º, mas dos partes de bajo, todo en escritura muy legible y con cómodos pasos de página. Para doblar la mano izquierda del clave u órgano, se deben considerar las posibilidades del violonchelo o el fagot.

Me parece una pieza interesante para la fase final del

grado medio, y añado que fue interpretada en una audición de alumnos míos en el Conservatorio de Faro el 21 de junio de 2002. — FRANCISCO ROSADO

Diogenio Bigaglia (c.1676-c.1745), *Sonata en Fa M.* para flauta contralto y b.c., Ed. Moeck 1143

La publicación original, incluida en una colección impresa por Le Cene en Amsterdam en el año 1725, revela que esta sonata fue compuesta inicialmente en la tonalidad de Re M.; en la publicación moderna (1999) se ha transportada una tercera menor ascendente, práctica común en el período barroco, con la finalidad de adaptar la tesitura de la pieza a la de la flauta alto en Fa.

Es curioso señalar que el grupo de Sonatas op. 1, del que ésta forma parte, se las refiere como apropiadas para «Violino Solo o Sia Flauto», lo que nos muestra por un lado la práctica, en la primera mitad del s. XVIII, de una instrumentación abierta, en la tradición renacentista, y por otro, que en una época en la que la escritura idiomática para violín ya no era novedad, nuestro instrumento aún tenía cierta popularidad en la región holandesa

Este solo tiene cuatro movimientos: Largo-Allegro-Affetuoso-Allegro y el arreglo para la editorial Moeck es de Nikolaus Delius y Martin Muller (bajo continuo), incluye dos cuadernos, cada uno de ellos con la parte de solo junto con la de bajo, y una partitura con el solista y la realización de bajo original, que no presentaba cifrado.

La impresión ofrece buena legibilidad y se han evitado pasos de página incómodos en la parte solista; el nivel de dificultad es aproximadamente el de 4º curso de grado medio.

Bigaglia, al igual que Vivaldi, era veneciano de nacimiento y ambos se decantaron por la vida religiosa. Se ha conservado poco de la producción musical de Bigaglia, pero se sabe que las misas, los oratorios y los motetes de este benedictino fueron tocados incluso fuera de Venecia. — FRANCISCO ROSADO

Georg Philipp Telemann (1681-1767), *Gulliver-Suite* para dos flautas contralto, Ed. Moseler M22.611

Esta suite inspirada en los viajes fantásticos de Gulliver, apareció en la publicación periódica de Telemann «Der getreue Music-Meister» (el verdadero maestro de música) en 1728.

Está compuesta por cinco movimientos programáticos en el tono de Re M., inicialmente pensados para dos violines. En esta edición, preparada para la editorial Moseler por Markus Zahnhausen (1999), los diversos movimientos han sido transportados a la tonalidad de Sib M., con algunos cambios de octava, con vistas a que sean interpretados con flautas contralto, sopranino o bajo.

Para resaltar las diferentes características de la pieza, Zahnhausen sugiere el uso de diferentes tipos de flautas para algunos movimientos: dos sopraninos para el segundo movimiento -una chacona en compás 3/32-, flautas bajo para el tercero -una giga en 24/1-, en el último movimiento la sugerencia es de una flauta alto para la louré a solo y seguidamente una sopranino para el conjunto louré-furie.

El primer movimiento -Intrada- es el más exigente técnicamente y la giga requiere algún entrenamiento de lectura, ya que en vez de la escritura más común de tres corcheas para cada tiempo, aparecen tres redondas formando cada unidad de tiempo.

La impresión es muy buena y no hay pasos de página incómodos.

La «Neue Blockfloten Bibliothek» (Biblioteca moderna de flauta dulce) de la editorial Moseler, pretende abrir nuevos horizontes en términos de repertorio flautístico, con arreglos de música de cámara para conjuntos de flautas dulces o de flautas con otros instrumentos, piezas a solo o conciertos con orquesta. — FRANCISCO ROSADO

LIBROS

Mayes, A., *Carl Dolmetsch and the Recorder Repertoire of the 20th Century.* Ashgate, 364 pp., £55 (tapa dura).

Es bien sabida la importancia de Arnold Dolmetsch como pionero en la interpretación de música antigua con instrumentos originales, y como el primero que construyó una flauta de pico copia de un modelo antiguo; pero no es menor la importancia que tuvo su hijo Carl, que desde muy joven estuvo íntimamente ligado al renacer de la flauta dulce, como diseñador, constructor e intérprete, y especialmente como promotor y principal impulsor del repertorio contemporáneo para la flauta dulce.

Entre 1939 y 1989 Carl Dometsch ofreció un concierto casi cada año en el Wigmore Hall, y en cada uno de ellos interpretó una obra encargada especialmente para la ocasión. Así, importantes compositores del s. XX (en su mayoría ingleses, pero también franceses, australianos...) contribuyeron a ampliar el repertorio contemporáneo para flauta, en diversidad de estilos e instrumentaciones. Estas obras han sido durante tiempo algo ignoradas en favor del repertorio más vanguardista, pero gracias a grabaciones como *Shine and Shade* de Piers Adams (Upbeat) y libros como este las obras de compositores como Berkley, Cooke, Rubbra, Jacob, etc. podrán ser justamente apreciadas.

Andrew Mayes, editor de la revista inglesa *The Recorder Magazine*, empezó a explorar el archivo de Carl Dometsch poco después de su muerte (1997) y en él encontró 90 obras escritas para o estrenadas por Carl Dolmetsch y sus colegas, además de una abundante correspondencia que Carl mantuvo con los compositores. Resultado de los años de estudio de este material es este libro en que todas estas obras son catalogadas y comentadas en detalle incluyendo notas al programa de los propios compositores. Mayes incluye también unos capítulos dedicados a analizar cuestiones relativas a la interpretación de este repertorio como las consideraciones técnicas o la utilización de clave o piano. — BÁRBARA SELA

NOTICIAS

PARTITURAS

La editorial MOECK ha enviado las siguientes partituras:

Walther, J.G. (1684-1748), *Partita «Jesu, meine Freude»* para tres flautas (SAT). Moeck ZfS 758/759. 9 pp. (3 copias).

Dorwath, A. (*1953), *Nein!* para flautas contralto en Sol o en Fa. Moeck ZfS 760. 7 pp.

Autenrieth, R.J. (*1959), *Alab & Drive* para flautas tenor y bajo y contabajo en pizz. Moeck ZfS 761. 5 pp. (3 copias).

Bach, J.S. (1685-1750), *Air y Gavotta de la Suite para orquesta nº3, BWV 1068* para cuatro flautas (S/AATB). Moeck ZfS 762/763. 9 pp. (Partitura + 4 *particellas*).

Thoma, S. (*1968), *Laberintos* para voz (soprano), flauta tenor y violín, sobre un texto de Borges. Moeck Nr. 1600. 13 pp. (3 copias)

Simrock, H. (ca. 1760-?), *Dúos (1807)* para dos flautas soprano, ed. de P. Thalheimer. Moeck ZfS 774/775. 10 pp. (2 copias). 5,00 €

Dorwath, A. (*1953), *Krimi* para flauta contralto y piano. Moeck ZfS 773. 7 pp. (2 copias). 3,50 €

Autenrieth, R.J. (*1959), *Haiku*, Meditaciones para flauta tenor y piano. Moeck ZfS 771/772. 9 pp. + *particella.* 5,00 €

Seis antiguas danzas polacas para cuatro flautas (SATB). ed. de A. von Gavel. Moeck ZfS 770. 6 pp. + 4 *particellas.* 3,50 €

Ziesmann, E. (*1953), *Fantasia rockica* para cuatro flautas (SAAT). Moeck ZfS 766. 6 pp. + 4 *particellas.* 3,50 €

Telemann, G.Ph. (1681-1767), *Concerto en La m.* para cuatro flautas (AATB), ed. por G. Zahn. Moeck ZfS 764/765. 7 pp. + 4 *particellas.* 5,00 €

Caldini, F. (*1959), *Fade-Control* para cuatro flautas (SATB). Moeck Nr. 2823. 12 pp. + 4 *particellas.* 12,00 €

Renken, H.-D. (*1954), *Goccia di Pioggia* para flauta soprano o tenor. Moeck Nr. 1598. 7 pp. 6,50 €

MOECK VERLAG, Postfach 3131, D-29231 Celle, Alemania. E-mail: info@moeck-music.de; http://www.moeck-music.de

La editorial DOBLINGER ha enviado las siguientes partituras:

Fortin, V., *Jolly Joker* para flauta alto (o bajo) y piano (o guitarra). Doblinger 04 490. 7 pp. + 3 *particellas.* 14,50 €

Hinterdorfer, R., *Holzwerk [Woodwork] (1995)* para cuarteto (A,Sno./T,S/B,A/GB,T). Doblinger 04 479. 15 pp. + 4 *particellas.* 13,90 €

Woodcock, R. (1690-1728), *Concerto Nr. 4 en La m.* para dos flautas soprano, cuerdas y b.c. [Reducción para piano]. Doblinger DM 1331a. 8 pp. + 2 *particellas.* 8,90 €

Krähmer, E. (1795-1837), *Duo concertant Op. 16* para flautas contralto y piano. Doblinger DM 1380. 27 pp. + *particella.* 14,90 €

Matiegka, W.T. (1773-1830), *Notturno Op. 25* para flautas contralto (o flauta travesera), viola y guitarra. Doblinger GKM 226. 31 pp. + 3 *particellas.* 28 €

Tradic. (arreglo Ph. Tenta), *Tian Hei Hei y otras piezas sobre melodías populares taiwanesas* para cuatro flautas (SATB). Doblinger 04 482. 9 pp. + 4 *particellas.* 10,90 €

Buxtehude, D. (1637-1707), *In dulci jubilo* (música navideña barroca) para cuatro flautas (SATB). Doblinger 04 491. 15 pp. + 4 *particellas.* 13,90 €

Tradic. (arreglo F. Moser), *Light Christmas* (9 villancicos con una variación) para una o dos flautas y piano (o guitarra). Doblinger 04 495. 31 pp. + *particella.* 13,90 €

Schmidinger, H., *Als Fridolin Flöte flöten ging* (un cuento sobra flauta) para cuarteto (Sno,A,T,B,GB,SB, perc.). Doblinger 04 486. 84 pp. (con texto). 30 €

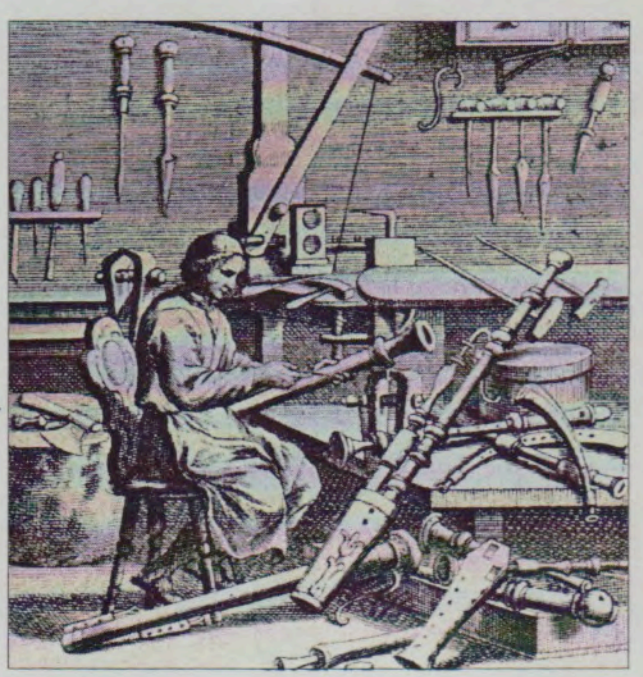
DOBLINGER MUSIKVERLAG, Wien 1, Dorotheergasse 10, A-1011 Wien, Postfach 882, Austria. Tel.: 43-1-51503-0, fax: 43-1-51503-51, e-mail: sort@doblinger.at; http://www.doblinger.at

FLAUTAS DE PICO

renacentistas y barrocas

Copias de:

Denner
Terton
Bressan
Bizey
Steenbergen
Stanesby Jr.
Ganassi



PAUL RICHARDSON

c/ Vaquerías, 8-E.D. 5ºD.
28007 Madrid
Tel. 91-4094726
E-mail: prichard@arrakis.es
http://www.arrakis.es/~prichard/

REVISTA DE FLAUTA DE PICO

(la revista española de flauta dulce)

nº 20, 2005

SUMARIO

pág.

2 Editorial
NOTICIAS: Partituras

3 Entrevista con: *Brisk Recorder Quartet Amsterdam*

ARTÍCULOS:

6 PARTITURA (FACSÍMIL): *Concerto per la Notte di Natale (A. Corelli)* transcripción para dos flautas dulces y continuo de J.Ch. Schikhardt

11 FERNANDO GUITIÉRREZ DEL ARROYO, *Música en Cervantes*

19 Mª JESÚS UDINA, *«1st European Recorder Performance Festival», Amsterdam 2004. Un Festival necesario*

24 RESEÑAS Y CRÍTICAS: Discos / Partituras / Libros

REVISTA DE FLAUTA DE PICO
nº20, 2005

Dirección y redacción:
Bárbara Sela Andrés

Colaboran también en este número:
Francisco Rosado, Patricio Portell, José del Rincón Rubio

Diseño de portada: José Ángel Sánchez, Osuna, 1995

La dirección de la revista no se hace responsable de las opiniones vertidas por los firmantes

Pedidos y suscripciones a nombre de:
Bárbara Sela Andrés
Apdo. de Correos 10029
E-41002 Sevilla, España.
Fax: 34-95-4562116.
E-mail: barbarita@arrakis.es
http://www.arrakis.es/~barsean

PRECIOS

Sevilla (sin envío postal): 2,5 €
España: 3 €
Europa: 4 €
Resto del mundo: 4,2 € (por superficie)
6 € (por avión)

Ingresar (y enviar resguardo a la revista) a nombre de Bárbara Sela Andrés en la cc. nº 3000037241 de la Caja de Madrid (código de cuenta: 2038.9843.54.3000037241) o enviar un giro postal al mismo nombre y a la dirección antes citada.

Depósito legal: SE-707-96
ISSN: 1136-4475

EDITORIAL

Sinceramente, veo un futuro incierto para esta publicación. Creo que podría seguir ocupándome de la edición y maquetación, pero la verdad es que el asunto de las suscripciones y mantenimiento de la base de datos ahora mismo me supera un poco. También me pregunto, como siempre, si seguiré teniendo material que publicar cuando cada vez tengo menos tiempo para buscarlo.

Una solución que ya se ha barajado anteriormente es convertir la REVISTA DE FLAUTA DE PICO en una publicación electrónica, colgarla en Internet y que esté al alcance de cualquiera, sin duda sería más barato, más cómodo y evitaría el asunto del pago de las ridículas sumas de las suscripciones que tanto tiempo (y dinero) nos hace perder a todos.

Yo, quizá algo tradicional en mis gustos, sigo prefiriendo el papel, y tirarme en un sofá a leer, pero por el bien de la difusión de la revista, creo que igual es el momento de darle una oportnidad a esta opción y ver qué pasa... Espero vuestas opiniones.

NOTICIAS

PARTITURAS

La editorial MOECK ha enviado las siguientes partituras:

Mendelssohn Bartoldy, F. (1809-1847), *5 piezas* para cuatro flautas (SATB), arr. de G. Zahn. Moeck ZfS 776/777. 10 pp. (Partitura + 4 *particellas*). 5,00 €

Miehling, K. (*1963), *Variazioni sopra una canzona tedesca* para tres flautas (SAT). Moeck ZfS 778. 9 pp. (Partitura + 3 *particellas*). 3,50 €

Leenhouts, P. (*1957), *Short Wave (1990)* para cuatro flautas (AATB). Moeck Nr. 2825. 8 pp. (Partitura + 4 *particellas*). 10,00 €

Purcell, H. (1659-1695), *Chacona en Re menor* para cuatro flautas (SATGb(B)) + b.c. ad lib. Moeck ZfS 786/787. 7 pp. (Partitura + 6 *particellas*). 5,00 €

Baumann, M. (1917- 1999), *Duo Op. 116* para flauta contralto y violín. Moeck ZfS 785. 6 pp. (2 copias). 3,50 €

Maurer, A.. (*1959), *Lola does not always run* para cuatro flautas (ATB/SnoB). Moeck ZfS 783/784. 10 pp. (Partitura + 4 *particellas*). 5,00 €

Autenrieth, R.J. (*1959), *Country life*, cuatro escenas para dos flautas en do. Moeck ZfS 782. 6 pp. (2 copias). 3,50 €

Maute, M. (*1963), *Indian Summer* para cuatro flautas (SATB). Moeck ZfS 779/180. 9 pp. + 4 *particellas*. 5,00 €

Frank, C. (1822-1890), *Vier Versetten* para tres flautas (ATB), arr. por C. Roelke. Moeck ZfS 781. 6 pp. + 3 *particellas*. 3,50 €

MOECK VERLAG, Postfach 3131, D-29231 Celle, Alemania.
E-mail: info@moeck-music.de; http://www.moeck-music.de

Entrevista con...

BRISK RECORDER QUARTET AMSTERDAM

Entrevista por Francisco Rosado, via e-mail, en el momento de su participación en un concierto y una *masterclass* en el VI Encontro de Música Antiga de Loulé/Algarve -Portugal en septiembre/octubre de 2004.

FRANCISCO ROSADO– ¿Cuándo empezó el grupo? ¿Cuál es la formación actual? ¿Hasta cuándo se mantuvo la formación original?

BRISK– El grupo dio su primer concierto en 1986. Los fundadores tocaron juntos hasta 1992. Este año Marjan Banis entró en el grupo y el año pasado, en 2004, Saskia Coolen se unió al cuarteto. La formación actual es: Marjan Banis, Alide Verheij, Saskia Coolen y Bert Honig

FR– ¿Habéis participado en proyectos conjuntos con ALSQ* o FRQ**?

BRISK– Trabajamos con muchos colegas como cantantes, laudistas y organistas y también hemos dado algunos conciertos junto con el ALSQ. En mayo pasado hicimos un bonito proyecto con el ALSQ y el MALLE SYMEN QUARTET, en el

* Amsterdam Loeki Stardust Quartet
** Flanders Recorder Quartet

que tocamos un programa con música antigua y contemporánea; algunas piezas para 12 flautas fueron escritas expresamente para este concierto.

FR– ¿Quiénes son los constructores de las flautas usadas en el concierto de Loulé en octubre de 2004?

Brisk– Los constructores más importantes de las flautas que utilizamos en Loulé son Peter van der Poel, David Coomber, Von Huene y Adrian Brown. Adrian fabricó un gran consort para nosotros en 1993, que consiste en 1 subbajo (en Fa), 1 bajo en Do, 2 bajetes en fa, 1 bajete en sol, 4 tenores, 2 altos en fa, 1 alto en sol y 2 sopranos. Combinamos este set con un consort de Schnitzer y flautas de Peter van der Poel, que tienen digitaciones Ganassi; esto nos permite tocar en una mayor variedad de tonalidades.

Usamos todo tipo de instrumentos para el repertorio contemporáneo; depende del tipo de sonido que necesite la nueva composición. A veces el compositor hace una elección, otras nosotros nos decidimos por cierto tipo de instrumentos; también puede ocurrir que le pidamos al compositor que escriba para algunos instrumentos barrocos o renacentistas en concreto; el sonido particular y las posibilidades de estos instrumentos inspiran a nuevos compositores.

FR– ¿En qué países habéis tocado?

Brisk– Además de numerosos conciertos en los Países Bajos, hemos actuado en EE.UU. y Canadá, y muchos países europeos como Bélgica, Alemania, Suiza, Italia, Francia, Reino Unido, Islandia, Eslovaquia, Hungría y Bulgaria.

FR– ¿Impartís habitualmente *masterclasses* para *consorts*?

Brisk– Intentamos siempre combinar *masterclasses* con conciertos. Para nosotros es una bonita e interesante manera de tomar contacto con la nueva generación. Impartimos talleres tanto para conjuntos de flautas, como grupos mixtos o flautistas individuales. A Bert le gustó mucho trabajar con tus alumnos; algunos de ellos tenían un nivel muy alto y estaban muy abiertos a nueva información

FR– ¿Tienen los miembros del grupo también proyectos a solo?

Brisk– Todos tocamos en variadas combinaciones con diferentes grupos como orquestas barrocas o ensambles de música antigua, p.e.: Amsterdam Bach Soloists y Camerata Trajectina. Marjan, Saskia y Bert fueron los líderes en la organización del SONBU, el Festival de Flauta dulce de Utrecht. Junto a un concurso para flautistas aficionados, siempre hay interesantes conciertos. El año pasando Brisk organizó una serie de conciertos bajo el título de «Cuartetos»: fue un acontecimiento muy especial. Saskia organizó un proyecto con flautas de museos, que pudieron ser escuchadas en concierto justo antes de ser escondidas de nuevo en el museo; hizo también un bonito CD con estos instrumentos, fue muy especial ver y escuchar en vivo esos instrumentos históricos.

FR– Doy por hecho que sois todos profesores de flauta ¿dónde?

Brisk– Damos clase en escuelas de música, conservatorios y también de forma privada.

FR– ¿Habéis actuado alguna vez en Inglaterra? ¿en qué lugares?

Brisk– Nos encanta tocar en Inglaterra y hemos estado muchas veces. Hemos ofrecido conciertos en Londres (St. John´s, St. Martin in

the Fields), y también varios en el Warwick & Leamington Festival y en Norfolk & Norwich Festival, pero también en sitios más pequeños.

FR– ¿Habéis participado en conciertos y grabaciones con otros instrumentistas o cantantes?

Brisk– Hacemos muchos proyectos con otros músicos. Hemos dado muchos conciertos con cantantes como Michael Chance, Maarten Koningsberger y Johannette Zomer o conjuntos vocales como Egidius Kwartet y Gesualdo Consort, pero también con instrumentistas como Mike Fentross, Fred Jacobs, Jacob Heringman (laudistas) y Siebe Henstra (clavecinista), Leo van Doeselaar y Bernhard Winsemius (organistas).

FR– ¿Qué tipo de flautas utilizáis para el repertorio contemporáneo?

Brisk– Usamos todo tipo de instrumentos para el repertorio contemporáneo; depende del tipo de sonido que necesite la nueva composición. A veces el compositor hace una elección, otras nosotros nos decidimos por cierto tipo de instrumentos; también puede ocurrir que le pidamos al compositor que escriba para algunos instrumentos barrocos o renacentistas en concreto; el sonido particular y las posibilidades de estos instrumentos inspiran a nuevos compositores.

Estamos muy interesados en hacer proyectos para niños. Para el año que viene preparamos un proyecto de cine para niños de 12 años o más. Sin infravalorar a nuestra audiencia, queremos enfrentarlos con música contemporánea de compositores de diferentes procedencias culturales.

FR– ¿Y quiénes han sido los constructores de los instrumentos para vuestro repertorio barroco y renacentista?

Brisk– (ver más arriba). Renacimiento: Adrian Brown y Peter van der Poel; Barroco: Von Huene.

FR– ¿Tenéis alguna grabación a la vista?

Brisk– Planeamos un CD con música de Schein y Scheidt con órgano y viola da gamba. Tocaremos música del *Banchetto Musicale* y *Ludi Musici*.

FR– ¿Han tenido lugar vuestros conciertos en salas con acústica apropiada?, ¿iglesias y salas medianas?

Brisk– La segunda mitad de este año dimos muchos conciertos en teatros con nuestra producción para niños; las circunstancias acústicas no eran siempre las más apropiadas, pero es una forma preciosa de llegar a niños pequeños, el público del futuro. La presencia de dos actores holandeses muy buenos nos permite tocar un recital de Bach para una sala llena de niños sonrientes (y sus padres); es una combinación de concierto con actuación de payasos. Otros conciertos tienen lugar en todo tipo de locales, pero sobre todo en iglesias y salas de conciertos, que nos gustan mucho.

FR– ¿Tocáis a menudo conciertos en colegios o para estudiantes?

Brisk– Estamos muy interesados en hacer proyectos para niños. Para el año que viene preparamos un proyecto de cine para niños de 12 años o más. Sin infravalorar a nuestra audiencia, queremos enfrentarlos con música contemporánea de compositores de diferentes procedencias culturales.

FR– ¿Cómo fue la actuación en Loulé? ¿Queréis añadir algo más a esta entrevista?

Brisk– Nos gustó mucho la iglesia y la acústica, y el público era amigable y receptivo. En breve ¡fue estupendo estar aquí! ❐

septiembre/octubre de 2004

XII SONATE

Del Sig.r Arcangelo Corelli

Op: 6.ta

a 2 Flauti, e Basso Continuo

Transportate

DA GIO; CHRISTIANO SCHICKHARD

Dedicate

Al Molt, Ill.re Sig.r Pron; Colmo;

IL SIG.r GIOVANNI DE GOSTLING

A AMSTERDAM

Chez Jeanne Roger

N.° 457

Concerto per la Notte di Natale para dos flautas dulces y continuo.

Patricio Portell

Los *Concerti Grossi* de Corelli op.VI fueron, sin lugar a dudas, una de las obras más populares del período barroco. En toda Europa e incluso en «el Nuevo Mundo» las obras de Corelli gozaron de renombre y admiración. Tanto es así, que sus obras originalmente para cuerdas y bajo continuo fueron transcritas para diferentes instrumentos como flautas dulces, flautas travesersas, viola de gamba y clave... Entre 1718 y 1719, Jeanne Roger publica en Amsterdam la adaptación de los *Concerti Grossi* con el título de *XII Sonate del Sigr. Arcangelo Corelli Op. 6ta à 2 flauti, e Basso Continuo transportate da Gio; Christiano Schickhard...*

Los *Concerti* fueron reducidos y adaptados a triosonatas para dos flautas dulces y bajo continuo por uno de los mas significantes compositores, didactas e intérpretes de flauta dulce de ese período: Johann Christian Schikhardt. La obra fue reimpresa pocos años mas tarde en Londres por John Walsh, quien editó sólo seis de las doce triosonatas, las de menor dificultad técnica -más apropiadas para los «*gentlemen*»-, y las que han llegado al repertorio de la flauta dulce en nuestros días. La edición integral con las doce sonatas fue considerada perdida durante largo tiempo, y por hecho desconocida. El posiblemente único ejemplar que existe de la obra completa se encuentra en la Biblioteca Real Danesa *Det Kongelige Bibliotek*, y forma parte de una de las colecciones mas importantes de música para flauta travesera del tardo barroco, la Colección Gieddes, figurando bajo el código Guiddes Samling mu 6208.0176. (III, 1) de la misma.

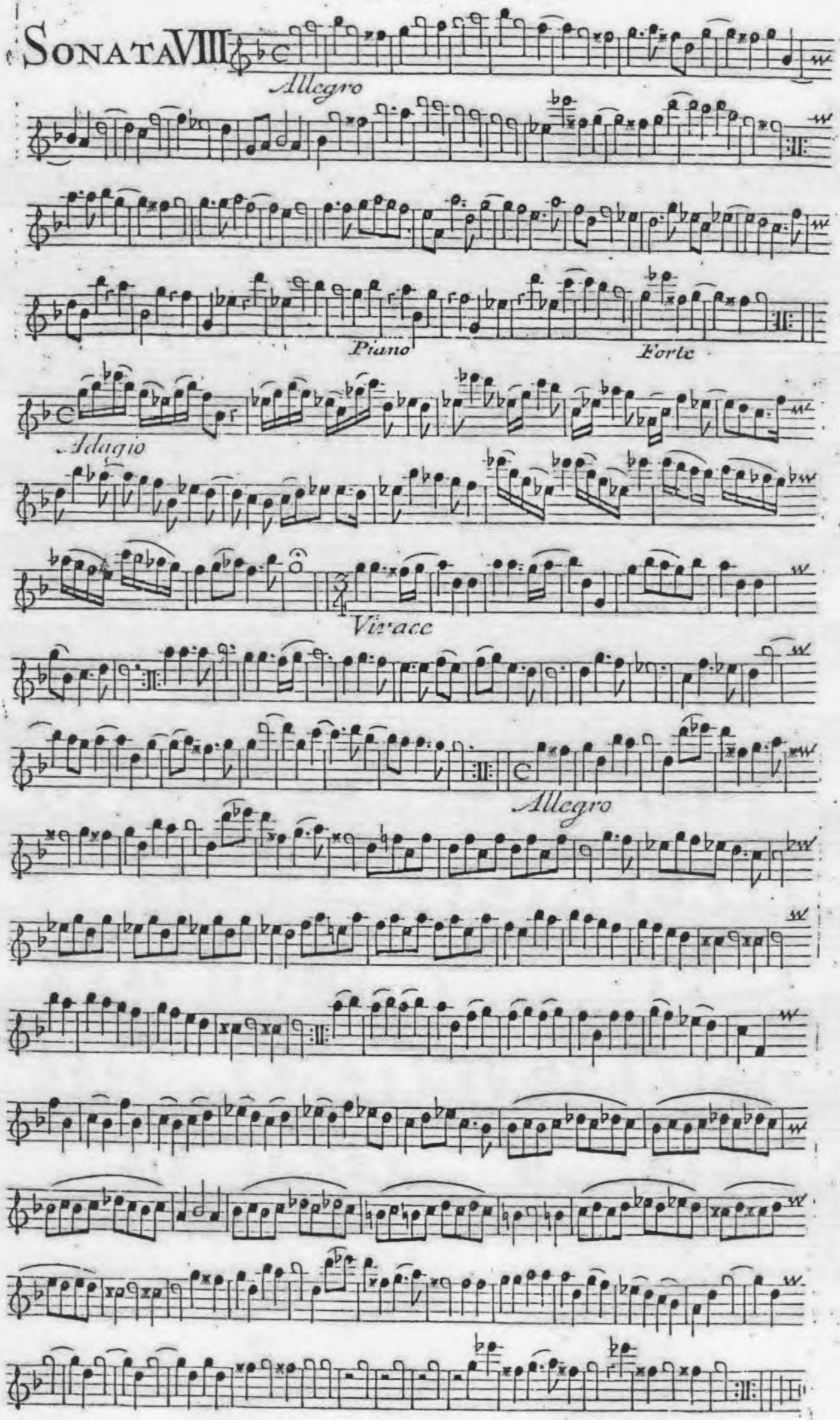
La sonata VIII, que hemos elegido para publicar, es la adaptación del famoso *Concerto VIII* en sol llamado «Per la Notte di Natale» y que la *Kongelige Bibliotek* nos ha dado el permiso para poder reproducir y con ello hacer posible la difusión de una versión inédita y desconocida hasta la fecha.

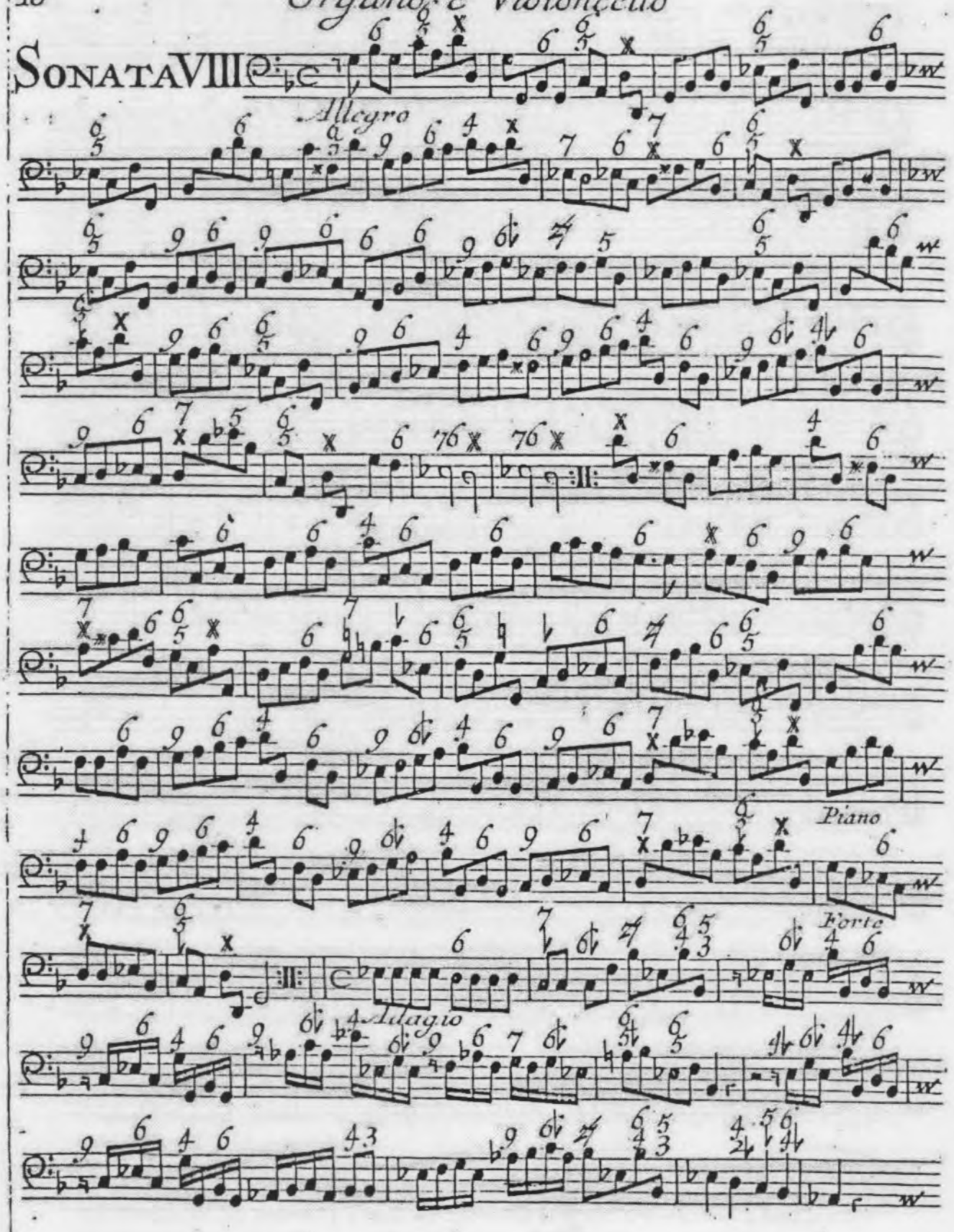
Agradecemos a la *Kongelige Bibliotek* (Biblioteca Real Danesa) y especialmente al departamento de música el permitirnos reproducir la siguiente obra, así como la cordialidad y gentileza prestadas.

NOTA: La paginación del facsímil ha sido modificada para facilitar la publicación

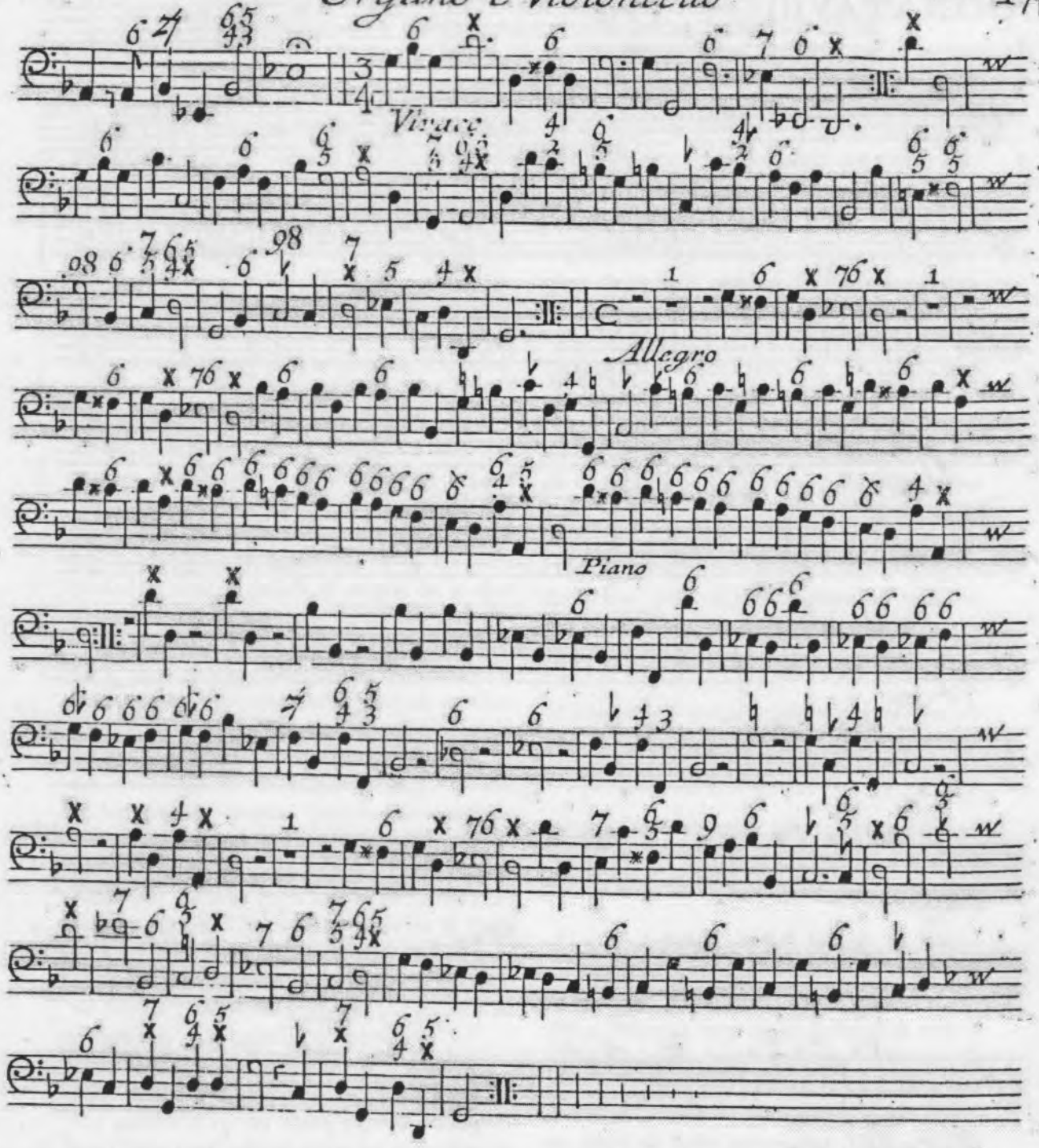
Flaute Primo

Sonata VIII



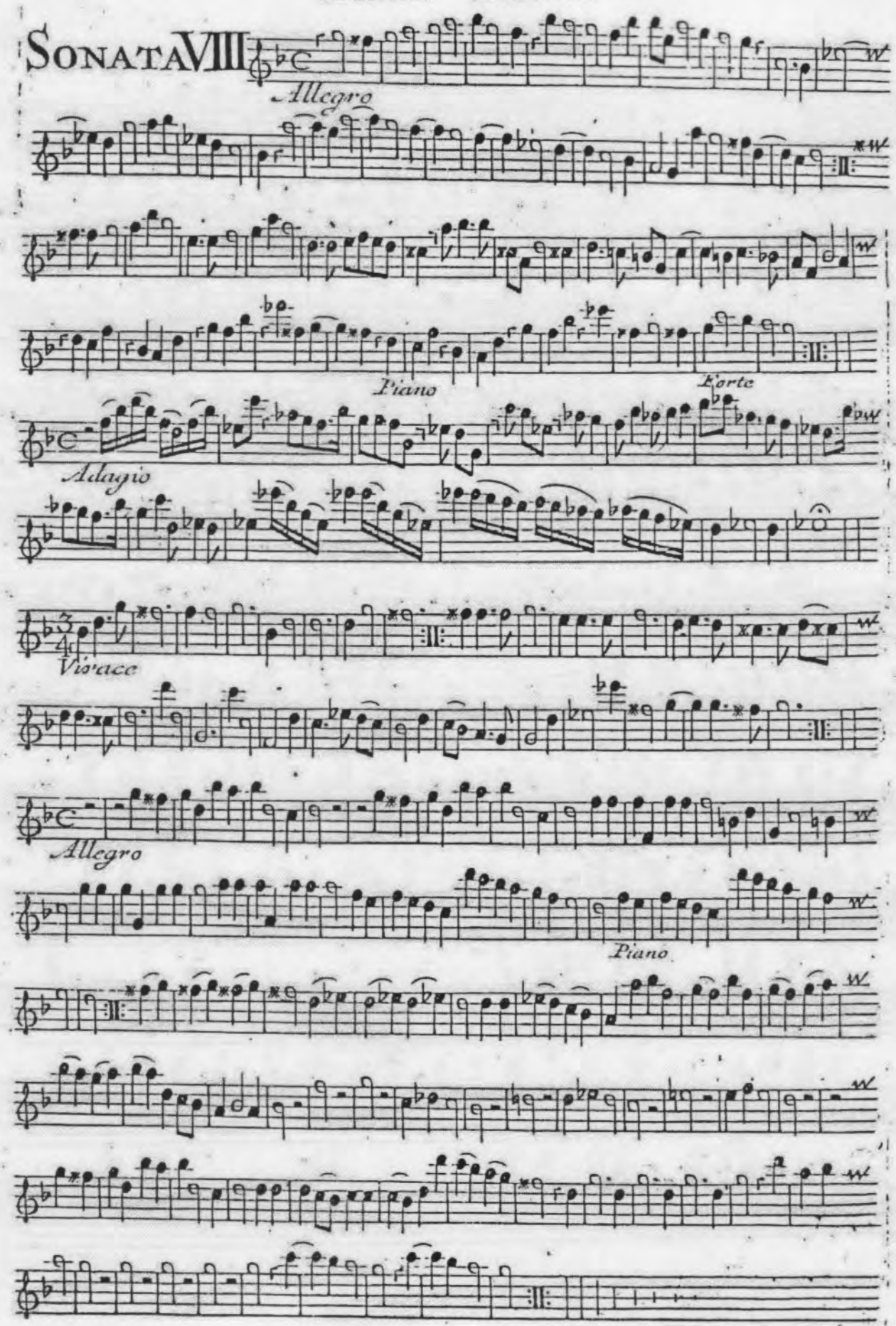

SONATA VIII
Allegro
Piano
Forte
Adagio

Organo e Violoncello



Flauto Secondo

Sonata VIII



MÚSICA EN CERVANTES

(Artículo publicado en el Boletín de la Institución Libre de Enseñanza nº 53-54)

Fernando Guitiérrez del Arroyo

«Quiero que sepas, Sancho, que todos o los más caballeros andantes de la edad pasada eran grandes trovadores y grandes músicos; que estas dos habilidades, o gracias, por mejor decir, son anexas a los enamorados andantes». (I-Cap-XXIII)

Don Quijote músico

En las obras de Cervantes hay frecuentes referencias musicales. En sus novelas se citan romances, canciones y danzas que fueron famosas en su tiempo. Sus personajes a menudo cantan sonetos acompañándose de vihuelas, arpas y rabeles. Los instrumentos pastoriles o militares ayudan a ambientar muchas escenas. En sus obras teatrales aparecen con frecuencia músicos dentro del reparto y se toca y se baila en escena. Las chirimías atruenan cuando se da fin a las comedias constituyendo el origen de lo que después serán las orquestas de teatro.

En el Quijote también aparecen numerosas citas musicales. Pero, como en el resto de su obra, no hay partituras que nos permitan conocer la música de los sonetos o canciones que cantan sus personajes. Ni de las fanfarrias que suenan en los torneos y cacerías. Tampoco de la música pastoril que se oye por montes y prados. Solamente algunas de las canciones y romances citados, por ser muy populares en su época y estar recogidos en Cancioneros como los de Palacio, Segovia y Medinaceli, pueden ser hoy cantadas y tocadas. También de algunas de las danzas citadas pueden rastrearse sus partituras y su coreografía para bailarlas de nuevo.

¿Tenía Cervantes conocimientos musicales? No hay partituras en sus obras, pero sí demuestra unas ideas muy precisas sobre los instrumentos que deben acompañar a la voz humana, el carácter que tiene cada uno de ellos, los tipos de voces y las muchas danzas que existían en su época. En los baños de Argel, fija él mismo la música que debe acompañar al cortejo de bodas y escribe que los músicos saldrán *«cantando los cantares que yo daré»*. Miguel Querol Gavaldá[1] cree que «quizá no tuviera conocimientos técnicos de armonía y composición, pero sí ideas claras de lo que hoy día llamamos principios generales de teoría musical» y añade «¡Quién sabe si, antes de quedar manco, tocaría él mismo la guitarra!», que, por cierto, es el instrumento más citado en sus obras.

Es difícil calibrar los conocimientos musicales de Cervantes, pero sí sabemos, en cambio, que Don Quijote, como caballero andante, debió de ser un buen poeta y un buen músico. En cierta ocasión, para consolar a una «lastimada doncella», pide un laúd y canta un romance que él mismo había compuesto. Altisidora, comenta enseguida:

«Menester será que se le ponga el laúd, que sin duda don Quijote quiere darnos música, y no será mala, siendo suya.»

Lo que finalmente se le proporcionó no fue un laúd sino una vihuela pero con ella mostró la misma destreza:

«Llegadas las once horas de la noche, halló don Quijote una vihuela en su aposento; templóla, abrió la reja, y sintió que andaba gente en el jardín; y, habiendo recorrido los trastes de la vihuela y afinándola lo mejor que supo, escupió y remondóse el pecho, y luego, con una voz ronquilla, aunque entonada, cantó el siguiente romance, que él mismo aquel día había compuesto.» (II-Cap- XLVI)

Música cantada

Muchos más ejemplos de canto acompañado de instrumentos aparecen en el Quijote: Altisidora, trata de seducir a don Quijote cantando un romance con el acompañamiento de un arpa; Basilio se acompaña con la guitarra;

El Caballero de los Espejos con el laúd; Antonio con el rabel:

«Para que con más veras pueda vuestra merced decir, señor caballero andante, que le agasajamos con prompta y buena voluntad, queremos darle solaz y contento con hacer que cante un compañero nuestro que no tardará mucho en estar aquí; el cual es un zagal muy entendido y muy enamorado, y que, sobre todo, sabe leer y escrebir y es músico de un rabel, que no hay más que desear.

Apenas había el cabrero acabado de decir esto, cuando llegó a sus oídos el son del rabel, y de allí a poco llegó el que le tañía, que era un mozo de hasta veinte y dos años, de muy buena gracia. Preguntáronle sus compañeros si había cenado, y, respondiendo que sí, el que había hecho los ofrecimientos le dijo:

-De esa manera, Antonio, bien podrás hacernos placer de cantar un poco, porque vea este señor huésped que tenemos quien; también por los montes y selvas hay quien sepa de música. Hémosle dicho tus buenas habilidades y deseamos que las muestres y nos saques verdaderos; y así, te ruego por tu vida que te sientes y cantes el romance de tus amores que te compuso el beneficiado tu tío, que en el pueblo ha parecido muy bien.

-Que me place -respondió el mozo.

Y, sin hacerse más de rogar, se sentó en el tronco de una desmochada encina, y, templando su rabel, de allí a poco, con muy buena gracia, comenzó a cantar.» (I-Cap-XI).

Pasajes como éste, de canciones y romances que se cantan acompañándose de instrumentos, hay en el Quijote muchos. Porque *«la mejor voz del mundo pierde de sus quilates cuando no se acompaña con el instrumento, ora sea de guitarra o clavicímbano, de órganos o de arpa»*. (Como sostiene Loaysa en «El celoso extremeño»).

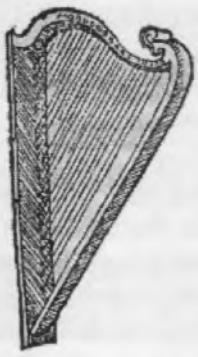
Pero también se canta sin acompañamiento instrumental alguno. Así lo hace el mozo de mulas:

«Sucedió, pues, que faltando poco por venir el alba, llegó a los oídos de las damas una voz tan entonada y tan buena que les obligó a que todas le prestasen atento oído, especialmente Dorotea, que despierta estaba, a cuyo lado dormía doña Clara de Viedma, que ansí se llamaba la hija del oidor. Nadie podía imaginar quién era la persona que tan bien cantaba, y era una voz sola, sin que la acompañase instrumento alguno. Unas veces les parecía que cantaban en el patio; otras, que en la caballeriza; y, estando en esta confusión muy atentas, llegó a la puerta del aposento Cardenio, y dijo:

-Quien no duerme, escuche; que oirán una voz de un mozo de mulas, que de tal manera canta que encanta». (I-Cap-XLII)

Laúd[2]

Vihuela[3]



Arpa[4]

O aquel joven que va a la guerra *«cantando seguidillas, para entretener el trabajo del camino»* (II-Cap-XXIV):

A la guerra me lleva
mi necesidad;

si tuviera dineros,
no fuera, en verdad.

Hay más seguidillas en el Quijote, con otra intencionalidad más seductora, esas que provocan *«el brincar de las almas, el retozar de la risa, el desasosiego de los cuerpos y, finalmente, el azogue de todos los sentidos»*. (II-Cap-XXXVIII)

La música vocal que aparece en el Quijote con o sin acompañamiento instrumental es, en la mayoría de los casos, cantada por una sola persona. No se encuentran referencias a la música vocal polifónica que, tanto en su vertiente religiosa como profana, estaba en pleno apogeo en ese momento. En el pasaje de los seis peregrinos con los que topa Sancho, sólo se puede deducir que cantan todos juntos, pero no que lo hagan a varias voces:

«Sucedió, pues, que, no habiéndose alongado mucho de la ínsula del su gobierno -que él nunca se puso a averiguar si era ínsula, ciudad, villa o lugar la que gobernaba-, vio que por el camino por donde él iba venían seis peregrinos con sus bordones, de estos estranjeros que piden la limosna cantando, los cuales, en llegando a él, se pusieron en ala, y, levantando las voces todos juntos, comenzaron a cantar en su lengua lo que Sancho no pudo entender, si no fue una palabra que claramente pronunciaba limosna, por donde entendió que era limosna la que en su canto pedían». (II-Cap-LIV)

Parece claro, sin embargo, que Cervantes conocía la técnica polifónica del contrapunto, como se deduce del pasaje en el que maese Pedro le dice al muchacho que está contando la historia de Gaiferos y Melisendra que no se vaya por las ramas:

«sigue tu canto llano, y no te metas en contrapuntos, que se suelen quebrar de sotiles».(I-Cap-XXVI)

Música recitada

Hay también en el Quijote muchas citas y alusiones a los romances. No se cantan. Ni siquiera se recitan completos. Basta mencionarlos, iniciar sus primeros versos para que el lector ya sepa de qué se trata y haga el resto. Incluso le ponga él mismo la música, de tan conocida. Siguiendo con el retablo de maese Pedro, el muchacho tan sólo dice:

«su esposa, ya vengada del atrevimiento del enamorado moro, con mejor y más sosegado semblante, se ha puesto a los miradores de la torre, y habla con su esposo, creyendo que es algún pasajero, con quien pasó todas aquellas razones y coloquios de aquel romance que dicen:

Caballero, si a Francia ides,
por Gaiferos preguntad;

las cuales no digo yo ahora, porque de la prolijidad se suele engendrar el fastidio» (I-Cap-XXVI)

Don Ramón Menéndez Pidal, en «Flor Nueva de Romances Viejos»[5], explica que «los romances estaban tan presentes en la memoria de todos, que sus versos fluían a cada paso, en la conversación ordinaria, como elementos fraseológicos del idioma». Y también que «el Quijote mismo debe su idea inicial y sus primeros capítulos a una parodia entremesil de romances; debe a estos también la inspiración de episodios capitales, como el de Cardenio en Sierra Morena o el de la cueva de Montesinos».

Se citan multitud de romances como el de Don Gaiferos, Durandarte, Calaínos, Conde Claros, Roncesvalles, Don Rodrigo, etc. En la mayor parte de los casos se recita solamente alguno de sus versos. Baste aquí como ejemplo éste del Marqués de Mantua (I-Cap-V):

«Viendo, pues, que, en efeto, no podía menearse, acordó de acogerse a su ordinario remedio, que era pensar en algún paso de sus libros; y trújole su locura a la memoria aquel de Valdovinos y del marqués de Mantua, cuando Carloto le dejó herido en la montiña, historia sabida de los niños, no ignorada de los mozos, celebrada y aun creída de los viejos; y, con todo esto, no más verdadera que los milagros de Mahoma. Esta, pues, le pareció a él que le venía de molde para el paso en que se hallaba; y así, con muestras de grande sentimiento, se comenzó a volcar por la tierra y a decir con debilitado aliento lo mesmo que dicen decía el herido caballero del bosque:

-¿Donde estás, señora mía,
que no te duele mi mal?
O no lo sabes, señora,
o eres falsa y desleal.

Y, desta manera, fue prosiguiendo el romance hasta aquellos versos que dicen:

-¡Oh noble marqués de Mantua
mi tío y señor carnal!

Y quiso la suerte que, cuando llegó a este verso, acertó a pasar por allí un labrador de su mesmo lugar y vecino suyo, que venía de llevar una carga de trigo al molino; el cual, viendo aquel hombre allí tendido, se llegó a él y le preguntó que quién era y qué mal sentía que tan tristemente se quejaba. Don Quijote creyó, sin duda, que aquél era el marqués de Mantua, su tío; y así, no le respondió otra cosa si no fue proseguir en su romance, donde le daba cuenta de su desgracia y de los amores del hijo del Emperante con su esposa, todo de la mesma manera que el romance lo canta».

No estaba Don Quijote en condiciones de cantar después de la paliza recibida. Y tan sólo recita. Pero los romances son todos ellos musicales. Su trasmisión a lo largo de los siglos ha sido gracias a la música. Dice Menéndez Pidal que «los romances son poemas épicolíricos breves que se cantan al son de un instrumento». Al principio los viejos romances se cantaban con una sola voz. Llegado el siglo XV, con el desarrollo de la técnica polifónica, los músicos cultos del momento escriben los romances para ser cantados a varias voces distintas (normalmente en cuarteto). Juan del Enzina, por ejemplo, lleva a la polifonía el romance del Conde Claros, Antonio Ribera el de Cardenio, Millán el de Durandarte y otros músicos anónimos el del Marqués de Mantua y el de Gaiferos. Todos ellos están recogidos en los Cancioneros de Palacio y de Medinaceli. También los vihuelistas Luys Milán, Pisador, Mudarra, Narváez, entre otros, escriben «glosas» para los romances más conocidos.

Por tanto, todos los romances que aparecen en el Quijote casi siempre recitados, pocas veces cantados, tienen música, que se puede encontrar en los Cancioneros musicales de los siglos XV y XVI y en los tratados de los vihuelistas del Renacimiento español.

Música danzada

La importancia de la danza en la época de Cervantes fue enorme. Su variedad inmensa: pavanas, gallardas, canarios, moriscas, chaconas, danzas de espadas, de hachas y un largo etcétera. Las clases de baile eran muy frecuentes en las familias cortesanas y aristocráticas, tanto en España como en las demás naciones europeas. El «maestro de danzar» (Rutilio del «Persiles y Segismunda» es uno de ellos, al que los caballeros le confiaban la enseñanza de la danza de sus hijas) fue un oficio distinguido por aquel entonces.

En las Comedias y Entremeses se bailan muchas danzas, de algunas de las cuales se conoce su coreografía: la morisca en «Los baños de Argel»; una danza de máscaras en «El rufián dichoso»; la gallarda, el canario y el villano que baila Escarramán en «El rufián viudo»; zarabandas, zambapalos, chaconas, pésame dello y folías en «La gran sultana»; un esturdión en «La tía fingida», entre otros ejemplos.

En el Quijote, los ejemplos son menos. Sólo hay en las bodas de Camacho (II-Cap-XX). Allí se suceden tres danzas, de las cuales, la primera es una de espadas que admira mucho a don Quijote:

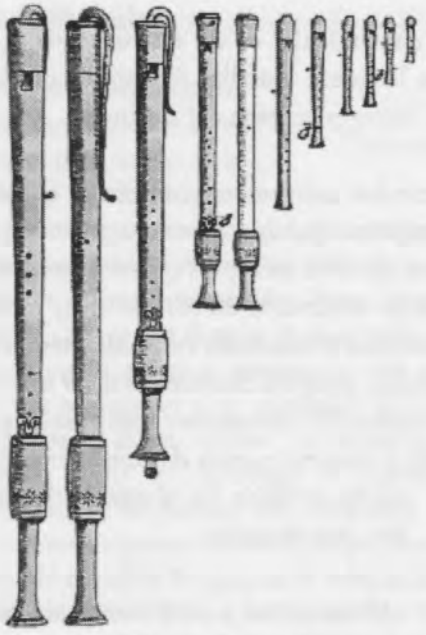
«De allí a poco comenzaron a entrar por diversas partes de la enramada muchas y diferentes danzas, entre las cuales venía una de espadas, de hasta veinte y cuatro zagales de gallardo parecer y brío, todos vestidos de delgado y blanquísimo lienzo, con sus paños de tocar, labrados de varias colores de fina seda; y, al que los guiaba, que era un ligero mancebo, preguntó uno de los de las yeguas si se había herido alguno de los danzantes.
-Por ahora, bendito sea Dios, no se ha herido nadie: todos vamos sanos.
Y luego comenzó a enredarse con los demás compañeros, con tantas vueltas y con tanta destreza que, aunque don Quijote estaba hecho a ver semejantes danzas, ninguna le había parecido tan bien como aquélla».

A continuación:

«También le pareció bien otra que entró de doncellas hermosísimas».....

Y finalmente una danza combinada con versos recitados, que a don Quijote parecieron *«algunos elegantes y algunos ridículos»*:

«Tras ésta entró otra danza de artificio y de las que llaman habladas. Era de ocho ninfas, repartidas en dos hileras: de la una hilera era guía el dios Cupido, y de la otra, el Interés»

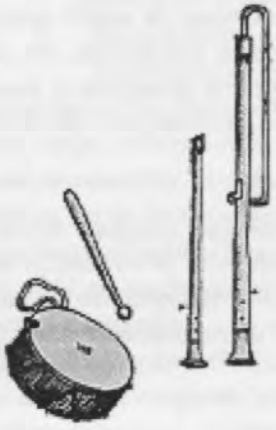


Flautas de pico[6]

Música tocada

Una de las novedades musicales más importantes del s. XVI fue la progresiva independencia de los instrumentos, hasta entonces muy supeditados a la voz humana. Los instrumentos habían sido meros acompañantes de la voz. Luego, con la aparición de la polifonía, los instrumentos doblaban a las voces en los coros para asegurar su afinación, y en otros casos suplían a las voces en alguna de las líneas polifónicas. Y poco a poco fueron independizándose y adquiriendo personalidad propia. Se empieza a componer música para instrumentos solos, como los de tecla, arpa y vihuela. Y también se comienzan a editar y difundir por toda Europa, gracias a la imprenta musical fabricada por el italiano Petrucci, colecciones de música de danza, fantasías y diferencias, para conjuntos instrumentales. Se fabrican una enorme variedad de instrumentos, muchas veces agrupados en familias con elementos de distintos tamaños que permitían tocar desde las líneas más agudas a las más graves.

En el Quijote se puede seguir perfectamente este nacimiento de la música instrumental. Los instrumentos aparecen muchas veces sonando solos, no acompañando a la voz humana, e incluso «no impedidos por ella», lo cual permite apreciar su propio carácter.



Flautas de tres agujeros y Tamboril[7]

«Comenzó, en esto, a salir, al parecer, debajo del túmulo un son sumiso y agradable de flautas, que, por no ser impedido de alguna humana voz, porque en aquel sitio el mesmo silencio guardaba silencio a sí mismo, se mostraba blando y amoroso». (II-Cap- LXIX).

El sonido que salía de debajo del túmulo de Altisidora sería, con toda probabilidad, el producido por una familia de flautas de pico (o flautas dulces).

En cambio, en las bodas de Camacho, las flautas que sonaban junto al tamboril para la danza, posiblemente serían flautas de tres agujeros,

que se tocaban con una sola mano, como el txistu.

Los músicos animadores de la boda formaban un grupo bastante numeroso:

«Oyeron, asimismo, confusos y suaves sonidos de diversos instrumentos, como de flautas, tamborinos, salterios, albogues, panderos y sonajas.» (II-Cap-XIX)

Los salterios son instrumentos de cuerdas pulsadas, las cuales se extienden sobre una caja de resonancia plana.

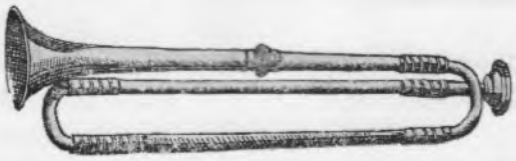
Los albogues, son instrumentos de viento de lengüeta doble. Se llamaron así a las chirimías hasta bien entrado el s. XV [8]. Los albogones fueron los albogues de sonido grave, más tarde conocidas como bombardas. No sabemos por qué don Quijote le explica a Sancho que los albogues son instrumentos metálicos de percusión:

«-¿Qué son albogues -preguntó Sancho-, que ni los he oído nombrar, ni los he visto en toda mi vida? -Albogues son -respondió don Quijote- unas chapas a modo de candeleros de azófar, que, dando

Atambor y Atabales[10]

una con otra por lo vacío y hueco, hace un son, si no muy agradable ni armónico, no descontenta, y viene bien con la rusticidad de la gaita y del tamborín;» (II-Cap-LXVII)

En otro lugar, hablando de sus proyectos pastoriles y de la buena vida que piensan darse, cita don Quijote otro grupo de instrumentos entre los que está la churumbela:



Trompeta[9]

«-¡Válame Dios -dijo don Quijote-, y qué vida nos hemos de dar, Sancho amigo! ¡Qué de churumbelas han de llegar a nuestros oídos, qué de gaitas zamoranas, qué tamborines, y qué de sonajas, y qué de rabeles!» (II-Cap-LXVII)

La churumbela, es un instrumento de viento con lengüeta sencilla, de sonido suave; quizá un lejano precursor del clarinete.

Entre los instrumentos militares aparecen las trompetas, que aún no tenían pistones; los clarines, de tubo recto; los pífaros, precursores del flautín moderno, de sonido muy agudo; los atambores o tambores de doble membrana; los atabales, antiguos timbales; es decir un conjunto instrumental estruendoso, apropiado para batallas y torneos y capaz de competir con las salvas de artillería. En el retablo de maese Pedro, por ejemplo:

«Miren cuánta y cuán lucida caballería sale de la ciudad en siguimiento de los dos católicos amantes, cuántas trompetas que suenan, cuántas dulzainas que tocan y cuántos atabales y atambores que retumban. Témome que los han de alcanzar, y los han de volver atados a la cola de su mismo caballo, que sería un horrendo espetáculo». (II-Cap-XX)

O tras la cacería con el Duque y la Duquesa:

«Sonaron trompetas y clarines, retumbaron tambores, resonaron pífaros, casi todos a un tiempo, tan continuo y tan apriesa que no tuviera sentido el que no quedara sin él al son confuso de tantos intrumentos». (II-Cap-XXXIV)

Y también al llegar al mar de Barcelona:

«Vieron las galeras que estaban en la playa, las cuales, abatiendo las tiendas, se descubrieron llenas de flámulas y gallardetes, que tremolaban al viento y besaban y barrían el agua; dentro sonaban clarines, trompetas y chirimías, que cerca y lejos llenaban el aire de suaves y belicosos acentos». (II-Cap-LXI)

Chirimías y Bombardas[11]

Música de chirimías

De todos los instrumentos musicales que aparecen en el Quijote, el más citado es la chirimía. Es éste un instrumento de viento, precursor del oboe. Consta de un tubo cilíndrico de madera terminado en un pabellón de bastante tamaño. Tiene lengüeta doble de caña y está dotado de siete orificios. Su sonido puede ser muy potente lo cual permite su uso en exterior y en compañía de otros instrumentos altos como trompetas y sacabuches. Parece que su origen es oriental y que se introduce en España con los árabes. Alcanzó enorme importancia en Europa, siendo insustituible en todos los grupos de «ministriles» (instrumentistas de viento que amenizaban fiestas populares o formaban parte de las capillas eclesiásticas, cortesanas y nobles). Los instrumentos mayores de la familia (los de sonido más grave) se denominaron bombardas.

El éxito de estos instrumentos llegó hasta América. Los instrumentistas españoles acompañaron desde el principio a los Pizarro, Cortés, etc. en sus viajes y los amenizaban con su música o anunciaban sus victorias con el estruendo de sus trompetas, chirimías, sacabuches y atabales.

Los indios mostraron enseguida una especial atracción hacia la música y una enorme facilidad para su aprendizaje. Los instrumentos atrajeron su interés y, entre ellos, las chirimías se hicieron muy populares. En el Colegio de Infantes del Coro de la Catedral de México, una de las primeras escuelas de música que se fundaron en México, se obligaba al Cantor de la Catedral a *«dar lecciones a los indios de chirimía tres veces a la semana».*

Tanto creció la afición por aprender a tocar no sólo las chirimías, sino todos los otros instrumentos que llegaron a América, que Felipe II dispuso, en una cédula en 1565, la limitación del número de indígenas dedicados a la música:

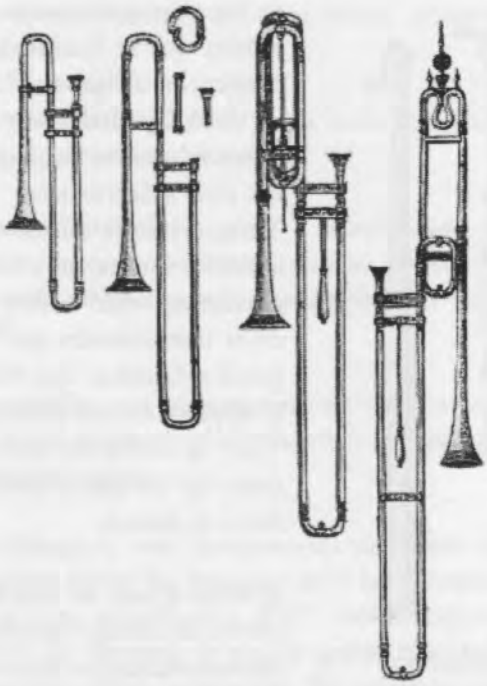
«Debido al coste del mantenimiento del excesivo número de instrumentistas que ocupan su tiempo tocando trompetas, clarines, chirimías, sacabuches, flautas, cornetas, dulzainas, pífaros, violas, rabeles y otras clases de instrumentos, una innumerable variedad de los cuales están ahora en uso en los monasterios..... y debido a que el número de músicos y cantantes se me informa que están creciendo constantemente en grandes y pequeñas ciudades..... y debido a que muchos de ellos, dedicados tan solo a cantar y tocar instrumentos, se vuelven enseguida pícaros y vagos con un comportamiento extremadamente malo..... y debido a que en muchos lugares no pagan tributos y se resisten a la autoridad, disponemos una reducción del número de indios a los que se les permita su ocupación como músicos.» [13]

En el Quijote, como ya hemos dicho, las chirimías son los instrumentos musicales que aparecen más veces citados. Siempre en momentos solemnes, bélicos o alegres.

Cuando llegan a Barcelona, por ejemplo:

«al mesmo instante alegraron también el oído el son de muchas chirimías y atabales, ruido de cascabeles, «¡trapa, trapa, aparta, aparta!» de corredores, que, al parecer, de la ciudad salían». (II-Cap-LXI)

Y también:



Sacabuches[12]

«Con palabras no menos comedidas que éstas le respondió el caballero, y, encerrándole todos en medio, al son de las chirimías y de los atabales, se encaminaron con él a la ciudad.» (II-Cap-LXI)

O cuando Sancho gobierna la ínsula:

«Cuenta la historia que desde el juzgado llevaron a Sancho Panza a un suntuoso palacio, adonde en una gran sala estaba puesta una real y limpísima mesa; y, así como Sancho entró en la sala, sonaron chirimías, y salieron cuatro pajes a darle aguamanos, que Sancho recibió con mucha gravedad.» (II-Cap-XLVII)

Recapitulación

En el Quijote la música tiene una presencia muy importante, y don Quijote mismo demuestra un nivel musical muy elevado: toca el laúd y la vihuela con soltura, canta con entonación, domina el romancero, conoce bien los instrumentos musicales del momento, sabe apreciar las buenas danzas y, sobre todo, afirma que el disfrute de la música está entre los mejores placeres de la vida:

«¡Qué vida nos hemos de dar, Sancho amigo! ¡Qué de churumbelas han de llegar a nuestros oídos....»

¿Y Sancho? Sancho entiende la música como anuncio de fiesta y felicidad. En su conocido diálogo con la duquesa, sentencia:

«-Señora, donde hay música no puede haber cosa mala.
-Tampoco donde hay luces y claridad -respondió la duquesa.
A lo que replicó Sancho:
-Luz da el fuego y claridad las hogueras, como lo vemos en las que nos cercan, y bien podría ser que nos abrasasen, pero la música siempre es indicio de regocijos y de fiestas.» (II-Cap-XXXIV) ❐

Fernando Gutiérrez del Arroyo
(«Ministril» de chirimía, flauta, sacabuche y churumbela e ingeniero de caminos. Miembro fundador de la Agrupación de música y danza ORFEO la cual tiene un programa dedicado a Cervantes en el que presenta la música y las danzas citadas en sus obras.)

NOTAS

[1] «La música en las obras de Cervantes». (Ediciones Comtalia,1948. Págs. 43 y 45)
[2] Laúd («Livre d'airs de cour». Adrian Le Roy. 1571)
[3] Vihuela de mano (fray Juan de Bermudo. 1555)
[4] Arpa (Musica Getutscht de Virdung. 1511)
[5] «Flor Nueva de Romances Viejos». (Espasa-Calpe, 1968. Pág. 41)
[6] Flautas de pico (Syntagma Musicum. Michael Praetorius. 1620)
[7] Flautas de tres agujeros y tamboril (Syntagma Musicum. Michael Praetorius. 1620)
[8] Ramón Andrés: «Diccionario de Instrumentos Musicales». (Vox, 1995. Pág. 4)
[9] Trompeta (l'Harmonie Universelle. Mersenne. 1635)
[10] Atambor y atabales (Musica Getutscht de Virdung. 1511)
[11] Chirimías y bombardas (Syntagma Musicum. Michael Praetorius. 1620)
[12] Sacabuches (Syntagma Musicum. Michael Praetorius. 1620)
[13] Robert Stevenson: «Music in Aztec and Inca Territory». (University of California Press, 1968. Pág. 169).

«1st European Recorder Performance Festival»

Amsterdam 2004

Un Festival necesario

Mª Jesús Udina

Del 29 al 31 de octubre de 2004 se celebró en Amsterdam un festival de flauta dulce. La idea principal del Festival era estimular nuevas formas de cooperación entre intérpretes, compositores y técnicos. Estaba enfocado básicamente a la música de cámara y a la improvisación.

Para su organización, se creó la sociedad ERPS-NL, que llevó a cabo cinco conciertos, dos conferencias, una exposición de constructores de flautas y una reunión para determinar el futuro de estos encuentros. La sociedad estaba formada por Paul Leenhouts, como director, y Susanna Borsch, Erik Bosgraaf, María Martínez y Susanne Frölich, como colaboradores; a su vez, todos eran intérpretes del Festival.

En el año 1988 se celebró en Amsterdam un festival internacional de flauta, en el que pudimos escuchar, además de la música que se escribía en aquel momento, el repertorio de música para flauta de los grandes compositores del siglo XX: Bartók, Britten, Hindemith, Stravinsky, Serocki, Varèse, etcétera. La siguiente edición debía celebrarse unos años más tarde, pero, por problemas económicos, no fue posible, y hasta este mes de octubre no se celebró ningún festival dedicado a la música actual para flauta.

El Festival estaba lleno de jóvenes, tanto en la parte organizativa como interpretativa. En los cinco conciertos realizados durante este fin de semana, pudimos escuchar la música para flauta que están componiendo y tocando los que estudian en Holanda o los que han finalizado allí sus estudios recientemente.

Quizás lo más innovador fue que los conciertos se plantearon en espacios destinados a otras actividades, que se prestaban a nuevas maneras de escuchar un concierto.

El concierto de apertura se realizó en un gran astillero, en el Amsterdam Norte (zona industrial), accesible sólo en barco o por autopista. Al desembarcar, en dos minutos me quedé totalmente sola y, gracias a que la organización había puesto unos carteles con flechas, tuve la certeza de estar en el sitio adecuado. Tras entrar por un gran portalón, encontré a una chica a la que pregunté si podría comer algo por allí, me dijo que siguiendo la calle había un café. A cien metros, me crucé con dos chicas que hablaban en castellano (curiosa sensación cuando llevas unos días sin oírlo) y me confirmaron lo del café.

Esperaba encontrar un bar lleno de hombres hartos de cerveza en un ambiente cargado, pero me equivocaba. Esto es lo genial de viajar, las cosas casi nunca son como crees que van a ser: encontré un café posmoderno con un camarero joven que ofrecía un menú apetecible. Allí vi a gente del Festival y conocí a los organizadores, María Martínez, Erik Bosgraaf y Susanna Borsch, que me acogieron muy amablemente en su mesa.

Ya en el astillero, donde habían colocado unas gradas, una pantalla y una instalación metálica como soporte de algo parecido a un andamio, Paul Leenhouts dio la bienvenida a un público bastante numeroso, entre el cual se encontraban Walter van Hauwe, Adriana Breukink y Marion Verbruggen.

Al finalizar cada obra, aparecían unas bicicletas que cruzaban el «escenario» para indicarnos el final de las piezas; entonces, en un improvisado remolque, nos ofrecían gouda holandés y vino, detalle muy agradable (en aquel espacio un tanto frío y desapacible) que posibilitaba la conversación entre los asistentes y hacía que te sintieras formando parte de algo.

La situación era estimulante: enseguida se podía ver que las intenciones del Festival iban a ser interesantes y que habría que mantener los oídos y los ojos bien abiertos.

La primera obra, «Hammerfest», de la compositora Anke Brower (1975), aprovechaba el espacio y la acústica del astillero para unir el sonido de la guitarra eléctrica de doble mástil con la flauta y la electrónica en vivo, utilizando la improvisación. La aparición estruendosa de un trabajador de la construcción, provocando percusiones con sus herramientas, fue el dato más sorpresivo de la obra y le imprimía una gran fuerza sonora.

La segunda obra, la sugerente «An Oy», de Carlos Iturralde, para soprano, flauta, violín, percusión y electrónica en vivo, aprovechó los instrumentos de una manera inteligente, resolviendo con imaginación los entresijos que iba creando entre ellos. Yo resaltaría el trabajo de la soprano Elise Caluwaerts, tanto por su capacidad comunicativa como por su buena técnica y bello timbre de voz.

En la tercera actuación, el flautista venezolano Jorge Isaac nos deleitó con «Mensa secunda», de Roderik de Man (1941, compositor holandés prolífico y bien conocido en el mundo de la música contemporánea holandesa). Con varios tipos de flauta y electrónica en vivo, tocaba sobre lo ya grabado en un audiovisual que se proyectaba a sus espaldas, en una gran pantalla. Mostró su más que correcta faceta teatral, en una obra de un compositor conocedor de la flauta de pico, en la que pudimos ver y oír música teatral muy bien interpretada, con sentido del humor y rica en ideas.

El sábado por la mañana, escuchamos la conferencia «The *Ganassi* recorder; separating fact from fiction», (Las flautas *Ganassi*; distinguir la realidad de la ficción) a cargo de Adrian Brown, conocido constructor de flautas del Renacimiento, que nos deleitó con una amena charla sobre las flautas *Ganassi*, encontradas en el *Viena Kunsthistorisches Museum*, que han sido el modelo en el que se han basado las flautas desde la década de los 70.

La conferencia estuvo ilustrada con transparencias; Brown hizo un recorrido por sus largas investigaciones y nos mostró los estuches encontrados, que nos dan información sobre los instrumentos que iban dentro, y los *consorts*, que nos indican su relación con las digitaciones *Ganassi*. Recalcó que cuando hablamos de flautas *Ganassi* nos referimos a una digitación y no a un constructor de flautas.

El siguiente conferenciante era Walter van Hauwe, con «What next? -An attempt to keep the recorder on track» (Ahora qué? - Un intento de mantener la flauta en el camino).

Siempre es interesante escuchar a Walter, uno de los flautistas que más ha hecho por la música contemporánea para flauta. Ilustró su charla con originales ejemplos musicales, que le daban pie a ir cambiando de enfoque.

Llamó a los flautistas a la acción: nos pidió que nos adaptásemos a los nuevos sonidos y a las nuevas tecnologías, que abriéramos nuestra mente y mirásemos el mundo que nos rodea (que no siempre coincide con el flautista encerrado en sus problemas sobre digitaciones o articulaciones). Nos invitó a probar otros instrumentos para enriquecer nuestra perspectiva y poder entender la flauta desde un punto de vista más moderno y abierto, pero, sobre todo, insistió en que no nos quedásemos al margen de lo que pasaba en la calle e intentáramos encontrar el camino que tiene que seguir la flauta.

Durante esa mañana, nos dedicamos a probar los instrumentos que los constructores habían instalado en el hall y el bar de la Bachzaal (en cuyo auditorio habíamos escuchado las conferencias).

El primer concierto de la tarde se programó en la Piscina Municipal. Se podía asistir en bañador y, mientras disfrutabas de un baño, los grupos The Praetorius Recorder Ensemble Leiden, The Royal Wind Music y el Departamento de Flauta del Conservatorio de Amsterdam hicieron sus interpretaciones, medio mojados y disfrazados con gorros, patos y gafas para bucear; incluso hubo alguno que tocó dentro de la piscina, con una partitura completamente mojada.

Ni el público involuntario que se encontraba allí ni los que habíamos ido expresamente pudimos escuchar muy bien. Una piscina municipal no posee la sonoridad ideal para escuchar música. Fue un concierto anecdótico, algo que no había visto antes y que me pareció simpático. De todas formas, diría que oímos más que escuchamos. Lo que sí valió la pena fue visitar el edificio, que era una maravilla modernista

de finales del siglo XIX, situado cerca de los museos Rijksmuseum y Van Gogh.

De allí nos trasladamos a la iglesia del Norte (*Noorderkerk*), donde nos esperaba un concierto de formato clásico.

La flautista francesa Clemence Comte se defendió bien con tres sonatas de Handel. Su sonido se escuchó un poco flojo y no aportó nada nuevo a la interpretación. Pudimos conocer y disfrutar de sus fantásticos acompañantes, el clavicembalista Siebe Henstra y el violinista Igor Roukhadze, cuidadosos, creativos y sutiles en su interpretación, y la correcta Maaike Boekholt, con la viola de gamba.

La segunda parte la protagonizó, de nuevo, The Royal Wind Music, pero ahora los jóvenes aparecían bien uniformados, tocando un *consort* de flautas de la constructora Adriana Breukink, entre las que se encontraba la impresionante subcontrabaja de 3 metros. Tocaron de memoria obras de compositores ingleses del XVI y el XVII, con una exquisitez y una seguridad realmente espectaculares. La dirección de Paul Leenhouts daba a entender un trabajo previo muy interesante. Entre los chicos y chicas había gran complicidad, muy buena sintonía y una profesionalidad sorprendente, tratándose de gente tan joven.

A las once y media de la noche, nos convocaron en el Planetarium. Allí actuaba Laurens Tan, flautista holandés especializado en la flauta baja y con la que ha trabajado especialmente la improvisación. Era una situación muy adecuada para el tipo de música de Tan, ya que a oscuras, con el cielo estrellado sobre nuestras cabezas, la música se volvía especialmente sugerente. Lo había escuchado ya en el 1988 y no me pareció que propusiera cambios en su interpretación.

Los intérpretes de la segunda actuación eran la flautista austríaca Raphaela Danksagmüller, que tocaba también el *duduk* (instrumento armenio entre el clarinete y la flauta, con ocho agujeros y doble lengüeta de caña), y Heiko Dijker, que la acompañaba con la tabla.

La partitura, «Shalako», mezclaba la música clásica tradicional del sur de la India con la música armenia. La combinación resultó fascinante por su riqueza tímbrica, la energía de su interpretación y el elevado nivel técnico, especialmente el de la flautista, que es de quien mejor puedo hablar. La música sonaba muy fresca, como si se tratara de música improvisada.

Fue un concierto espiritual, que se encontraba en los antípodas del primero de la tarde en la piscina.

Llegó el domingo por la mañana. De nuevo en la Bachzaal, edificio cercano al Conservatorio, asistimos a un concierto titulado Open-Stage, que quería mostrar el trabajo de los estudiantes en Holanda y Alemania.

Destacaría el gran nivel técnico y la seriedad de los intérpretes, que se percibían en la preparación previa y se constataban en la interpretación.

Las cuatro piezas fueron muy interesantes. En la primera, «Il terzo consegno del sole passante», las flautistas María Martínez y Stephanie Brandt y la soprano Harma Everts interpretaron una obra del compositor italiano Gabriele Manca (1957). La obra proponía una interacción entre las flautistas, que sincronizaron pasajes comprometidos con gran precisión rítmica. El trío, muy compenetrado, demostró haber trabajado muy bien la obra, dándole coherencia y unidad. Me pareció una pieza digna de engrosar el buen repertorio para flauta dulce.

Arwieke Glas, flauta, y Naomi Sato, *sho*, interpretaron «Third Ear deaf IIB» de Keiko Harada (1968). El *sho* u organillo de boca es un instrumento que suena al ser soplado o aspirado a través de una pequeña boquilla. Cada tubo de bambú lleva una lengüeta similar a las armónicas y los acordeones y termina con un pequeño orificio en la base del instrumento, que el intérprete debe ir tapando para que suene. La combinación de los dos instrumentos resultó atractiva y la flautista brilló por su seguridad y precisión; se podía escuchar el silencio entre las frases, en esta pieza intimista en la que el *sho* tocaba la melodía con sus sonidos más graves.

Hester Groenleer (1968) era la intérprete y compositora de la tercera pieza, una improvisación para flauta baja Paetzold percutida con un baqueta en su parte inferior. Con el escenario a oscuras, Hester nos deleitó con su impro-

visación ingeniosa e inspiradora, «Percussio», que nos mantuvo atentos e interesados todo el tiempo que duró.

Para finalizar el concierto, el trío de flautas alemán L'Art du Bois, formado por Verena Fütterer, Margret Görner y Lena Hanisch, interpretó la obra «Articulator», de Agnes Dorwarth (1953), que nos remitió a la película «Terminator» (según la nota del programa); la articulación de las flautistas hacía referencia a las sutiles armas utilizadas en la película. Fue una pieza graciosísima, de gran dificultad técnica, interesante flautísticamente y rica en expresiones. Las flautistas mostraron tener garbo, interpretando la pieza con diversidad de gestos y gritos.

El Festival terminó con el concierto titulado Grand Finale, en el que participaron grandes conjuntos. La primera parte constaba de tres obras en las que la flauta dulce tenía un pequeño papel, bien defendido por Susanna Borsch, y la segunda, de un doble concierto para dos flautas de pico y conjunto mixto, titulado «Zu zweilen». El compositor, Matijs de Roo, basó su pieza en «Eonta», del compositor griego Xenakis, tomando de ella el primer y último compás y derivando de estos el material de la obra.

Excelente interpretación de Erik Boosgraaf y María Martínez (con varios cambios de flautas, algo muy común en la música contemporánea), muy compenetrados y bien acompañados por un gran conjunto, formado por piccolo, oboe, clarinete, trompeta, trombón, dos violines, viola, violoncelo, percusión y piano.

Para concluir, diría que el «1st European Recorder Performance Festival» fue un festival necesario, ya que nos permitió conocer el trabajo de los jóvenes flautistas y nos dio una idea de la situación de la flauta contemporánea en Europa. Holanda es uno de los países en los que hay tradición de repertorio para flauta con otros instrumentos y en este festival quedó patente el interés que todavía suscita la flauta dulce entre los compositores.

Es bueno haber visto nuestro instrumento al lado de músicas de otras culturas, enseñando lo bueno de su timbre y de su capacidad expresiva. Hubo menos solistas y menos grupos pequeños de flautas que en 1988. La combinación con otros instrumentos me sorprendió agradablemente y pienso que puede ser uno de los futuros de la flauta. Tal como decía Walter, es necesario que la realidad de la sociedad multicultural y tecnológica se refleje en la música.

El alto nivel técnico de los intérpretes fue un aspecto constante en las interpretaciones del festival: siempre es necesario y gratificante oír la flauta bien tocada, tomada en serio y trabajada en profundidad.

La idea de ubicar los conciertos en espacios alternativos fue estimulante e interesante, pero, al tratarse sólo de un fin de semana, no consiguió crear más comunicación entre los asistentes, como quizás se habría conseguido con un único espacio.

El lenguaje utilizado en las composiciones tiende a la música con electrónica, a la teatralización de las actuaciones y a la mezcla de la música occidental con otras músicas. A la flauta se le piden grandes esfuerzos, técnicamente hablando; en cambio, el mundo de la electrónica permite, al amplificar la flauta, hacer frente a cualquier acústica o instrumento. Todas las obras actuales eran nuevas para mi, lo que comportó un interesante trabajo de concentración. Escuchar las sonatas de Handel y la música de los siglos XVI y XVII no es más que aprovechar nuestro bagaje cultural y discernir las innovaciones de cada versión; otra cosa muy distinta es escuchar sin ninguna pista previa, que es lo que sucede con la música actual, si no la has escuchado antes.

Me gustaría plantear unas preguntas que me hice en este festival, ya que tengo la oportunidad.

Los próximos festivales están previstos para el 2006 en Viena y para el 2008 en Zurich, pero en algún momento se tendrá que organizar este festival en España. ¿Tendremos la adecuada infraestructura y el apoyo institucional necesario?

¿Tenemos flautistas jóvenes que trabajen la música contemporánea con la suficiente se-

riedad como para invitar a los compositores más jóvenes a componer para flauta?

¿Estamos los profesores de flauta incitando a la creatividad en el terreno de la improvisación y la combinación con otros instrumentos?

¿Estaríamos listos para participar en los festivales de los otros instrumentos, igual que ellos han colaborado en el nuestro? ¿Qué camino tenemos que seguir para incorporar la flauta dulce a los grandes ciclos?

¿Nuestro instrumento se presta más que otros a interpretar obras cómicas o teatrales?

Pensaba en una cita de George Orwell para todos los flautistas a los que les cueste darse cuenta de que el siglo xx ya ha terminado.

«No podemos cambiarlo todo en un momento,
pero uno puede cambiar sus hábitos.»

Al acabar el festival, Paul Leenhouts se despidió de él satisfecho del buen funcionamiento y con una larga lista de agradecimientos.

Espero que, si algún año lo organizamos nosotros, sepamos darle un poco más de fiesta de despedida.

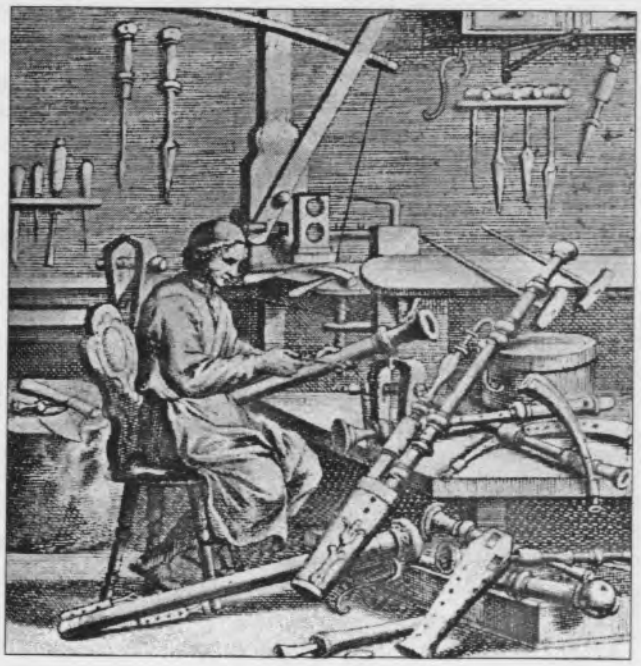
Si tuviera que escoger una imagen, me quedaría con la de Amsterdam en otoño, teñida de naranja, alejándose, con sus luces deformadas por la humedad del aire, cuando nos dirigíamos en barco a escuchar un instrumento tan pequeño en un espacio tan descomunalmente grande. ❐

Para más información, visitar la página:
web:www.europc.com/erps-nl.htm

Maria Jesús Udina; mudina@pie.xtec.es

FLAUTAS DE PICO
renacentistas y barrocas

Copias de:
Denner
Terton
Bressan
Bizey
Steenbergen
Stanesby Jr.
Ganassi



PAUL RICHARDSON

c/ Vaquerías, 8-E.D. 5ºD.
28007 Madrid
Tel. 91-4094726
E-mail: prichard@arrakis.es
http://www.arrakis.es/~prichard/

RESEÑAS Y CRÍTICAS

DISCOS

THE ART OF THE RECORDER. Obras de van Eyck, Cima, Bassano, Spadi, Ortiz, Fontana, Castello, Cima, Frescobaldi, Corelli, Telemann, Haendel y Bach. Pieter-Jan Belder, flauta dulce; Rainer Zipperling, violonchelo y viola de gamba; Menno van Delft, clave y órgano. Brilliant Classics 92640, 2004 (2 CDs).

La política de la casa discográfica Brilliant Classics es demostrar al mundo que es posible vender discos legales a precio de *top manta* y no arruinarse en el intento. Brilliant Classics adquiere a otros sellos los derechos de ciclos completos o amplias antologías que reedita a tres euros el disco. Algunas de estas reediciones son un magnífico ciclo Sibelius por Kurt Sanderling y la integral pianística de Mompou por el propio Mompou, editada en su momento por Antonio Armet en su sello Ensayo. En lo tocante a música antigua, algunos de los más conocidos lanzamientos de Brilliant son un excelente álbum con cinco discos de misas y motetes de Palestrina por Pro Cantione Antiqua o dos desiguales antologías: una de madrigales de Monteverdi en seis cedés y otra con conciertos de Vivaldi, uno de cuyos ocho discos muestra a un Dan Laurin en estado de gracia.

Pero Brilliant Classics también lanza al mercado producciones propias, como el álbum doble *The art of the recorder,* dedicado a la flauta dulce. *The art of the recorder* ha sido encomendado al polifacético flautadulcista holandés Pieter-Jan Belder, más conocido tal vez por su faceta de clavecinista (y que ha grabado nada menos que la integral de las sonatas de Domenico Scarlatti para este mismo sello). El primero de estos cedés está dedicado al siglo XVII y en él predominan las obras de Van Eyck, que alternan, casi a la manera de un rondó, con danzas, series de variaciones y disminuciones de obras vocales (Bassano, Ortiz y Spadi), con una canzona de Frescobaldi y con la naciente sonata (Cima, Castello y Fontana). El segundo disco, dedicado al siglo XVIII, contiene sonatas de Corelli y Haendel, fantasías de Telemann y dos transcripciones de Bach.

Belder tiene dedos más que suficientes, es limpio y extremadamente preciso con las articulaciones y también resulta convincente por su musicalidad y buen gusto, aunque a ratos siga apegado al brüggeniano y un tanto pasado de moda *waw-waw*. Está, además, bien acompañado por Menno van Delft al clave y al órgano y por Rainer Zipperling al violonchelo y a la viola de gamba. Los dos discos, caja grande («de las antiguas», marca de la casa) y cuadernillo de doce páginas con fotos, biografías de los intérpretes, información sobre los instrumentos y comentarios en inglés a las obras; todo por siete euros. ¿Alguien da más? — José del Rincón Rubio

PARTITURAS

Georg Philipp Telemann (1681-1767), *4 dúos para flautas soprano y alto.* Ed. Moeck ZfS 746

En 2001 la editorial Moeck (www.moeck-music.de), que desde los años 30 del siglo XX se dedica a la publicación de música para flauta dulce, saca una pequeña colección de cuatro dúos de Telemann, arreglados para flauta soprano y alto.

Están transcritos a partir de las fantasías para tecla, teniendo en cuenta su interés musical además de sus posibilidades de adaptasiónn a este conjunto instrumental, ya que de hecho no se conocen dúos originales de Telemann para una formación de este tipo.

Se han tenido que hacer algunos cambios de octava, así como cambios en las tonalidades originales, como ocurre en los dúos II (*vivement*) y III (*moderato*); el dúo II está en do menor en el original y aquí aparece en re menor; el III aparece en el tono sol menor, siendo el original en do menor. Los dúos I y IV son movimientos rápidos (*allegrement)*, y, con excepción del dúo II (en 3/8), todos están escritos en compás C.

En cuanto al grado de dificultad, parecen piezas apropiadas para estudiantes de los cursos 3º o 4º de grado medio, siendo la pieza nº 4 la que presenta más dificultad técnica. En la flauta soprano a veces hay incursiones en el extremo agudo de la 2ª octava (sib, si, do'). Grete Zahn, responsable de la transcripción, sugiere acertadamente algunos trinos y respiraciones.

Sin pasos de página incómodos, estos agradables fragmentos musicales, junto a otras ediciones previas de este género, revelan la posibilidad de, en el espíritu de arreglo musical muy en boga en el período barroco, ejecutar piezas inicialmente concebidas para otros instrumentos.— Francisco Rosado

Dietrich Buxtehude (ca. 1637-1707), *In Dulce Jubilo,* música barroca de Navidad para cuarteto de flautas (SATB). Ed. Doblinger 04 491

Esta colección de cinco piezas contiene múisca barroca de la época navideña del gran organista de origen danés Dietrich Buxtehude. Han sido arregladas para cuarteto de flautas por Ehrenfried Reicheldt, para la editorial Doblinger (http://www.doblinger.at), en 2003. Algunas de las piezas son arreglos polifónicos de melodías de coral, utilizando técnicas de variación en una escritura predominantemente homofónica, mientras otras privilegian las técnicas imitativas con mayor independencia de voces. Es el caso también de la Canzona Bux 171, con entradas imitativas tambien en la sección en 12/8, en estilo de jiga.

Es un repertorio para ejecuciones en iglesias en esta época del calendario litúrgico y que puede proporcionar una interesante alternancia entre voces e instrumentos. Parece apropriado para grupos de flautas de grado medio y adecúa al lenguaje flautístico un conjunto de piezas del repertorio organístico, algo habitual en aquella época y que los flautistas de hoy llevan a la práctica tanto en conciertos como en grabaciones discográficas.

Buxtehude (http://www.classical.net/music/comp.lst/buxtehude.html) inauguró los famosos conciertos de *Abendmusik* en Lubeck (Alemania), en los que él mismo también participó como instrumentista. Fue uno de los primeros momentos históricos de afirmación de los concertos públicos y hasta J.S. Bach, trasladándose de muy lejos, quiso oír tocar al famoso organista en 1705/06 y aprender junto a él.

La editorial suministra un cuaderno con la partitura y las partes individuales, que incluyen todas las piezas para cada uno de los instrumentos. En las partes individuales no hay pasos de página incómodos. Creo, sin embargo, que sería preferible evitar pasos de página incómodos que ocurren dos veces en la partitura, ya que hay flautistas que prefieren tocar de la general y así poder acompañar fácilmente la evolución de las otras partes melódicas. También habría sido útil adjuntar información adicional sobre las piezas y el autor.— FRANCISCO ROSADO

A.H. Schultzen, *Seis Sonatas para flauta dulce (flauta travesera, oboe) y clave o fagot.* Editions Papillon, colección «le rat de bibliothèque» (dirigida por Patricio Portell).

Estas seis sonatas están presentadas en dos volúmenes, cada uno compuesto de dos cuadernillos: uno con la parte de flauta y el bajo cifrado y otro con la partitura con el bajo continuo realizado por Marinette Extreman.

Como explica Patricio Portell en su artículo publicado en *American Recorder* (marzo 2001), no se sabe nada de la vida del «Signore» Schultzen, ni siquiera sus nombres de pila, su nacionalidad o dónde vivió y trabajó.

En 1703 o 1704 el famoso editor Estienne Roger de Ámsterdam publica dos colecciones de Sonatas de Schultzen; una de ellas, titulada «*VI Sonate a Flauto Solo Con Cimbalo o Vero Fagotto*», es la que aquí se transcribe a partir de la única copia existente conservada en la *Bibliothèque Nacional de France.*

Son estas unas sonatas escritas en estilo típicamente italiano, en forma de «sonata da chiesa», sin embargo se observa también algo de influencia alemana, lo que, junto con el nombre del compositor, nos hace suponer que Schultzen era de origen alemán o al menos norte-europeo.

Es además evidente que estas sonatas están escritas pensando en la flauta dulce: la elección de las tonalida-

des más apropiadas para el instrumento, lo ajustado del registro y la escritura de pasajes vituosísticos perfectamente adaptados a su potencial, demuestran que el compositor tenía un conocimiento íntimo del instrumento.

Comparadas con otras sonatas para flauta de la misma época (Paisible, Pepusch, Demoivre, Keller, Finger...), se puede apreciar una considerable diferencia tanto en el nivel compositivo como en el nivel técnico necesario para su interpretación. Schultzen demuestra su destreza compositiva con una gran inventiva temática, el uso de armonías complejas y una gran elaboración de la línea del continuo, que no se reduce a un mero acompañamiento sino que juega una parte muy activa en la música, tomando diferentes modelos compositivos: *passacaglia*, *ground*, imitativo, y con frecuencia de gran vituosismo.

Con respecto al acompañamiento, es interesante resaltar la mención que se hace en la portada al uso del fagot (y no del violonchelo o la viola da gamba) para tocar el bajo. La escritura se adapta perfectamente a la tesitura del fagot y resulta muy idiomática, aunque a la vez requiere gran destreza técnica.

La complejidad del bajo continuo también hace necesario un experimentado clavecinista, aunque la edición aporta una realización del continuo por Marinnete Extreman. Ella misma explica que ha seguido las indicaciones de la época en cuanto al uso del acompañamiento a cuatro voces y otros detalles armónicos, pero anima al intérprete a utilizar su realización únicamente como sugerencias para, a partir de ella, enriquecer aún más la interpretación.

Estos detalles, junto con la ya descrita dificultad técnica de la parte de la flauta, nos hacen suponer que éstas son de las primeras sonatas para flauta dulce escritas para profesionales en la época barroca. Lo sean o no, son sin duda una interesantísima aportación al repertorio del instrumento, que debemos agradecer a Patricio Portell.

La espiral utilizada para encuadernar las partituras facilita enormemente su utilización. El papel es de gran calidad y la impresión perfectamente legible, además de evitar –a base de dobles páginas-, los pasos de páginas imposibles para los flautistas (o fagotistas).

ED. PAPILLON. Route d'Annecy 46. 1256 Drize (Genève). Suiza. — BÁRBARA SELA

Cinco estudios y piezas para flauta soprano sola. Ed. Moeck ZfS 744/745

En realidad, esta publicación de 2001 agrupa cuatro fragmentos musicales del período barroco y un estudio del s. XIX. La única pieza original parar flauta soprano es la *variación 4 de «Wat Zal»*, incluida en «Fluyten-Lusthof», de Jacob van Eyck (1590–1657), con algunas ligaduras añadidas por Ronald Autenrieth, responsable de la edición.

La pieza nº2 es de Domenico Zipoli (1688–1726), una *giga* extraída de la suite nº2 de la colección *«Sonate d'Intavolatura per organo e cimbalo»*, opus 1, Roma, 1716.

La pieza siguiente es de H.C. Kreysing (el jóven), compositor del s. XVIII del que sobreviven pocas obras. Es el caso de este *minuete* en el tono inicial de do mayor. Es curioso notar que Telemann incluyo piezas de este autor en su publicación periódica *«Der Getreue Musik-Meister»* (1728/29).

La pieza nº 4 -*Rigaudon en Rondeaux*- está extraída de una partita (1722) de Christoph Graupner, importante compositor del período barroco, cuyas obras raramente se interpretan en concierto hoy en día.

El fragmento musical que cierra esta pequeña colección es de la autoría de Rudolf Kreutzer (1766-1831), ex-alumno de Stamitz. Es un *étude*, el IV, de sus *«Estudios o Caprichos para violín solo»* (1807).

Son piezas que por su grado de dificultad serían adecuadas para alumnos de curso 5º/6º de grado medio. En las piezas que no son originales para flauta, el autor de los arreglos ha recurrido a cambios de tonalidad respecto a los originales y a pequeñas transformaciones para evitar algunos saltos en acordes. También efectuó algunos ajustes en la tesitura y momentos de alteraciones melódicas para facilitar las respiraciones.

La impresión es legible y no hay pasos de página incómodos es estas piezas musicales interesantes para el estudio de la flauta soprano en do.— FRANCISCO ROSADO

Georg Philipp Telemann (1681-1767), *Concierto en La menor* para cuatro flautas (AATB). Ed. Moeck ZfS 764/765

Esta pieza, compuesta por Telemann entre 1704 y 1712, fue arreglada para cuatro flautas en la actualidad por Greta Zehn a partir de manuscritos conservados en la Biblioteca Nacional de Sajonia y en la de la Universidad de Dresde y editada por Moeck (http://www.moeck-music.de/) en 2003. El original presenta la siguiente instrumentación: *Concerto/a/2 flauti/2 violini/viola/e basso /del S.e/Telemañ.*

Se trata de una interesante pieza del repertorio flautísitico que ya ha sido grabada, sugiero la audición del CD del Amsterdam Loeki Stardust Quartet - *Concerti di Flauti* – en el que se incluye esta pieza (L'Oiseau-Lyre 436 905-2).

En esta adaptación para dos flautas alto, tenor y bajo, fue necesario hacer algunas alteraciones, sobre todo en las partes de tenor y bajo, para circunscribir la escritura al registro de estos instrumentos y parar crear más homogeneidad global, ya que es una trascripción para cuatro instrumentos de un original para seis.

Es esta edición se añaden signos de respiración que no aparecen en los manuscritos originales y, en las situaciones donde aparece el contraste *solo-tutti*, es posible

añadir otras flautas parar duplicar las partes ya existentes y así responder a las intenciones iniciales del compositor.

En términos de estructura es una pieza en el estilo de las sonatas barrocas *da chiesa*, con la particularidad de que los nombres de los movimientos aparecen en francés (*gravement – vistement – largement – vivement*)*, lo que puede sugerir influencia del estilo francés a nivel interpretación. El último movimiento es el más exigente en términos técnicos, por lo que se podría describir esta versión en la menos del concierto como una pieza de conjunto apropiada para la última fase de grado medio/inicio de grado superior.

En la partitura, que acompaña a las cuatro partes melódicas individuales, hay un paso de página que tendrá de ser negociada entre los ejecutantes en el caso de que prefieran su utilización en vez de las partichelas: es durante el 2º movimiento, de la pág. 3 a la 4.— FRANCISCO ROSADO

*(grave – allegro – larghetto – vivace)

Robert Woodcock (1690-1728), *Concerto nº 4 en La menor* para dos flautas soprano y teclado. Ed. Doblinger- Diletto Musicale 1331a

Se trata de una publicación de la editorial Doblinger, fechada en 2002, con el arreglo de Grete Zahn para dos flautas soprano en do y teclado hecho a partir de la edición inglesa de Walsh (1727). Es un concierto original para dos «sixth flutes» (flautas soprano en do), cuerdas y bajo continuo, que está dentro de una colección de doce conciertos para instrumentos de viento de Robert Woodcock.

Las flautas soprano en do y en re estuvieron muy en boga en las primeras décadas del s. XVIII en Inglaterra: se interpretaban a menudo conciertos para «small flutes» en los teatros ingleses, en los intervalos de las óperas. Las «sixth flutes» (flautas a la 6ª) estaban afinadas en re y funcionaban como instrumentos tranpositores, utilizando las digitaciones de la «common flute» o flauta contralto en fa.

Este concierto en La menor, en estilo vivaldiano, tiene tres movimientos: presto–largo–gavotta. Algunas indicaciones editoriales de Zahn señalan los momentos de alternancia solo/tutti, y también sugieren legatos y trinos que no vienen indicados en el original.

Además de la partitura, que incluye las dos partes de flauta soprano y la de teclado, Doblinger (http://www.doblinger.at) suministra también otras dos hojas con las partes de las flautas y sin pasos de página incómodos, todo impreso de manera muy legible. Parece una pieza adecuada para alumnos de final de grado medio.

Habría sido interesante que esta edición estuviese acompañada de datos informativos sobre la pieza y el compositor. Este concierto está publicado en versión para dos flautas soprano, cuerdas y bajo continuo en Doblinger 1331.— FRANCISCO ROSADO

LIBROS

Bart Spanhove, *The finishing touch of ensemble playing* (Traducción al inglés: Maria van der Heijde-Zomerdijk Bélgica). Ed. Alamire, 2000

Es una suerte que revistas como esta, nos den la oportunidad de comunicar nuevas ediciones a quienes todavía no las conozcan.

Bart Spanhove nació en 1961 en Eeklo (Bélgica), estudió flauta en Amsterdam y Rotterdam y desde 1984 es profesor en el Lemmeninstituut de Leuven (Bélgica). Es miembro fundador del *Flanders Recorder Quartet* con

el que ha realizado conciertos alrededor del mundo y ha grabado 12 discos compactos.

Este libro es fruto de su experiencia pedagógica en clases magistrales y seminarios en los distintos continentes y a la experiencia atribuye el aprendizaje, como dice en el prólogo: «Ultimately, you will learn the most, however, not from any book, but from your own experience», lo cual es un indicativo de su humildad.

Bart Spanhove es un flautista generoso y amable, que destila entusiasmo y seriedad, ingredientes que, junto a su larga experiencia y sus atinadas reflexiones, hacen de este libro una buena guía para flautistas y profesores («A *Flanders Recorder Quartet guide for recorder players and teachers*»). Él mismo lo resume como un libro para ayudar a los flautistas a ser mejores intérpretes de grupo.

No es un libro de técnica como los de Walter Van Hauwe, aunque trate aspectos técnicos y dé consejos y soluciones al respecto; es un libro para poner en práctica a muchos niveles y que contribuye a ampliar la bibliografía sobre la flauta de pico.

El libro está bien editado, con ejemplos musicales, fotografías e ilustraciones y está escrito en un lenguaje sencillo, con toques de humor y planteamientos bien enfocados. El autor analiza los aspectos de un ensayo o clase de grupo y nos propone distintos ejercicios.

Originalmente está escrito en flamenco y, por suerte para nosotros, está traducido al inglés y, aunque es de lectura fluida, estaría bien traducirlo al castellano.

Por la manera en que trata los temas, parece dirigido a grupos de los últimos cursos de grado medio, aunque sus ideas y sugerencias pueden adaptarse fácilmente a niveles más bajos.

La estructura del libro recuerda a la de un programa de concierto: primera y segunda parte, una pausa que aprovecha para introducir una anécdota personal con su cuarteto y un *bis*.

La primera parte del libro sigue el orden de un ensayo de grupo. Uno de los temas mejor conseguidos es el de la afinación. Sabiendo lo delicado del tema para nuestro instrumento y conociendo bien todos los problemas que representa, Spanhove desarrolla una serie de reflexiones y ejercicios con ejemplos musicales que ofrecen buenas herramientas y soluciones para trabajar la afinación, conocer el tema más a fondo y darle la importancia que merece en cada ensayo o clase. Insta a que cada flautista se responsabilice de su propio instrumento para aprovechar mejor el tiempo de ensayo y también aprenda a escuchar con atención y concentración a los demás miembros del grupo.

El capítulo sobre cómo tocar en grupo y para el grupo («*even, equal and together*») es donde Spanhove, sirviéndose de su propia experiencia con el cuarteto, comenta conceptos de música de cámara y da consejos sobre la manera de mejorar la coordinación entre los miembros del grupo y detectar y corregir los malos hábitos. Uno de los aspectos que considera básicos para tocar en sintonía en un grupo, es el ritmo, al que dedica un estudio detallado, y ofrece distintos materiales para trabajarlo. En los capítulos sobre dinámica y articulación, el autor justifica sus afirmaciones con ejemplos prácticos y reflexiones que nos aportan información útil, sin llegar a desvelarnos grandes descubrimientos. Cuando trata la composición para flauta, resume las características de las flautas (básicamente aspectos de tesitura), sin pretender hacer de la flauta un instrumento todoterreno.

En la segunda parte, en la que se refiere a la metodología del profesor para impartir una clase de grupo, también aprovecha para ordenar los distintos apartados según el ritmo de una clase: la preparación, como empezar y su desarrollo. El autor habla de las premisas y metas de cada clase, de la información previa para cada pieza y de las bases para crear un buen ambiente. Además, enumera las características que debería tener un profesor ideal, a través de una manera de enseñar activa y creativa y dando importancia al buen entendimiento entre alumnos y profesor a partir del respeto mutuo. Para resolver cuestiones técnicas, apela a las clases individuales y a escoger bien el nivel de la pieza. Finaliza con unas recomendaciones de lectura (comentadas someramente) y de fuentes donde encontrar repertorio.

El texto que adjunta a la segunda parte es del musicólogo David Lasocki (especialista en instrumentos de viento). *A short history of the recorder ensemble* demuestra que la flauta, desde sus principios en el siglo XIV, fue un instrumento que se tocaba en grupo. A partir de la iconografía y la literatura histórica, da información sobre intérpretes, flautas, constructores, compositores y repertorio, aportando al libro de Spanhove el aspecto teórico-historicista.

Por último, el 'bis' contiene dos listas de repertorio: la primera, obras que el autor cree fundamentales para trabajar en grupo (clasificadas según país, fecha y número de flautistas) y la segunda, el repertorio del *Flanders Recorder Quartet*. España aparece poco citada y no porque no se hubiera escrito música, sino por la poca importancia que las instituciones han dado a la investigación, ya que sabemos que en las bibliotecas españolas todavía hay mucha música por estudiar y catalogar; quizás ello nos explique la situación de la música en nuestro país.

El libro de Spanhove, además de ser muy útil para el trabajo en las clases de grupo, es bueno también para el flautista que quiera profundizar en los aspectos pedagógicos, tanto por el contenido como por la manera en la que está planteado. Para obtener la más fructífera experiencia con este libro, se deberían practicar los ejemplos musicales, aunque si no se hace, no deja de ser una buena guía para afrontar las clases de grupo.

Sería bueno que este libro abriera el camino a reflexiones y experiencias de otros flautistas para ampliar nuestras experiencias y bibliotecas.

Creo que Bart Spanhove conseguirá su propósito de ayudar a los flautistas a ser mejores intérpretes de grupo, pero también mejores pedagogos. Sería fantástico que se haya reservado una segunda parte para abordar otros temas que no ha tratado en este tomo, como improvisación, arreglos para grupo, etc.

The finishing touch of ensemble playing debería ser de obligada lectura para cualquier joven (o no tan joven) flautista o futuro profesor que pretenda hacer bien su trabajo, ya que, además de la formación técnica y musical, se necesita formación pedagógica. Esperemos que después de haber leído este libro tengamos más recursos e ideas nuevas para trabajar y que, por lo tanto, el futuro de los estudiantes salga ganando.— Mª JESÚS UDINA